делать фильмы политически

MAKEFILM POLITICALLY

snimati filmove politički

Дмитрий Виленский **Dmitry Vilensky** *Джоанна Ричардсон* **Joanne Richardson** *Хито Штайер* **Hito Steyerl** *Жан-Люк Годар* **Jean-Luc Godard** *Стефан Йонссон* **Stefan Jonsson** *Питер Уоткинс* **Peter Watkins**

газета “Что делать?” / спец. выпуск 04-28 / июнь 2010 / Gallery Nova newspaper nr. 24

Дмитрий Виленский

1.Старые вопросы

Сегодня, через 40 лет после публикации знаменитых тезисов Годара, важно заново рассмотреть старые вопросы в ситуации, когда радикально изменились основы производства и дистрибьюции фильмов.
При этом, важно начать с признания факта, что искусство (и в особенности искусство, основанное на кинематографическим языке) способно обнаруживать и с особой силой репрезентировать самые острые вопросы общественного развития. Развитие истории есть результат политического противостояния различных групп людей, отстаивающих не просто свое право на высказывание, но на свое понимание будущего. Продолжать политический проект сегодня это значит, прежде всего, задаться старым вопросом: «кто является субъектом исторического развития и познания?» и попробовать актуализировать однозначность старого ответа «это сам борющийся, угнетенный класс» (Беньямин)
Современное политическое искусство стремится быть созвучным не уже ставшему мифическим субъекту прошлых революционных общественных изменений, а поискам и формированию этого субъекта. Как и в середине 19-ого века, мы снова далеки от того, чтобы сказать, каким он будет. Скорее мы должны сегодня говорить о верности этому ответу, но не в смысле личной преданности режиссеров, интеллектуалов, художников текущему антикапиталистическому движению, а скорее, как верность тому пространству субъективности, которое привело к зарождению этого движения.
Именно, в этом пространстве мне кажется, можно продолжить утверждать, что делать фильм политически это значит стремиться к исторически конкретному изображению действительности в ее революционном развитии. Для этого режиссер-художник должен обрести себя в процессе становления «пролетарием» и своей работой способствовать становлению «пролетария» художником, через участие самых разных групп людей в творческих процессах коллективой самореализации. То есть вопрос остается прежним - это прежде всего вопрос политического позиционирования художника: «с кем вы мастера культуры?»

02. Позиция говорящего

Основная разница между искусством кино/видео и прогрессивным журнализмом в том, что в искусстве мы уже не можем наивно утверждать, что мы даем кому-то голос. В фильме всегда говорит его автор. Именно поэтому механизмы остранения реальности постоянного вопрошания самого процесса производства фильма и институции власти, которые делают возможным его производство и дистрибьюцию оказываются не внешними вопросами по отношению к формальной организации фильма, а интегрируются в его структуру и становятся одним из методов его создания. Политический фильм это не фильм о политике – это проблематизация привилегии говорящего, выявление и демонстрация его социальных и классовых связей.

03. Коллективность творчества

Производство фильма всегда процесс коллективный. Он может быть сокрыт за личностью режиссера, который выстраивает свое авторское высказывание, распоряжаясь творческими ресурсами множества профессионалов и любителей.
Однако процесс создания политического фильма может стать образцом наиболее полного развития творческих сил всего коллектива, где каждый участник выступает как равный со-творец. Каждый политический фильм формирует свой творческий совет – коллективный орган выработки решений, который способен придать политическую легитимность эстетическому высказыванию. Его задача сравнима задачами, стоящими перед структурами политического самоуправления - советов, которые призваны вырабатывать конкретные решения, сочетая принцип представительства (в случае работы над фильмом делегирования решения определенных задач режиссерской группе или операторской группе) и демократии участия, когда делегирование опирается на результат широкого коллективного обсуждения, в ходе которого вырабатывается общая позиция.

04 Реализм

В искусстве кино и видео воплощается, прежде всего, реалистическая линия развития искусства, которая нашла свое новое воплощение в технических медийных формах документальности. Эта линия наследует общей реалистической традиции в искусстве и ее невозможно осмыслить вне анализа всей реалистической традиции. Реализм с момента своего возникновения ставит перед собой задачу раскрытия смысла реальности в ее развитии. Но это собственно и есть задачи политические.
Документализм позволяет переосмыслить проблематику мимезиса традиционных форм искусства (театра, живопись) – эта тема берет свое начало от так называемых, Брехт-Лукач дебатов и выйти на ином уровне на проблематику подлинности.
Подлинность, как точно показал еще Брехт, не имеет отношения к «простому фотографическому отражению действительности» - подлинность отражения реальности основано на конструкции произведения – ибо в любом самом документальном фильме «нет свободного от организации материала». То есть подлинность как основное качество реалистического произведения есть всегда формальная конструкция, которая позволяет «извлечь» реальность из под власти субъективных интерпретаций ложного сознания.

05. В поисках типического

Реализм становится таковым тогда, когда изображает не конкретное и частное – случай современной гегемонии репрезентация политики идентичностей в мейнстриме современного искусства, а типическое. Главная задача реализма, сформулирована в знаменитой формулировке Энгельса: "правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах". Именно этот подход через типическое позволяет нам мыслить и воплощать проблематику современного общества, как целостную систему полную противоречий и подлежащую трансформации. Подобное отношение к реальности, по сути подход картографический - он построен на отказе от буржуазной модели фетишизации различий и исходит из отображения сходства ситуаций угнетения, исключения и сопротивления.

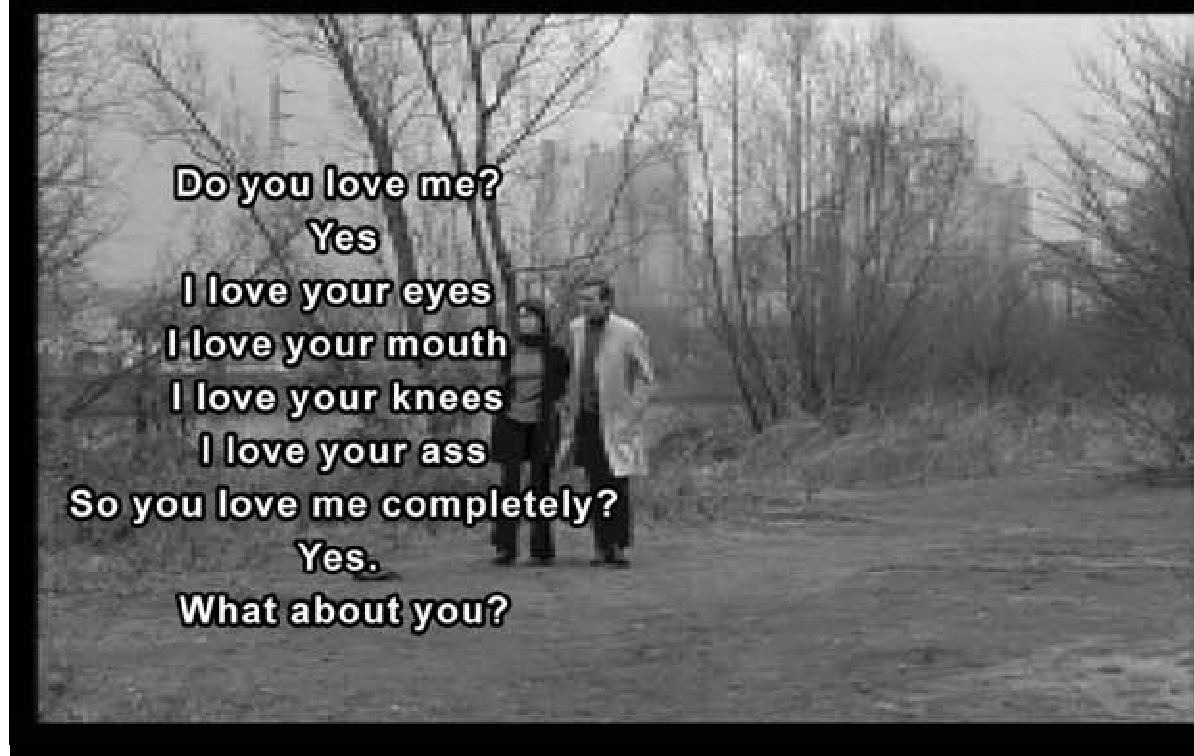
06. Проблематика формы

Традиционный реализм есть характеристика содержания. Сегодня формальная проблематика решается не нахождением новых завораживающих трюков (оставим это Голливуду) а выстраиванием принципиально другой композиции всего фильма.
Эта композиция может быть основана на проведении выверенного исследования той или иной ситуации, которая при всей своей исторической уникальности может претендовать на типическое или универсальное.
Сегодня трудно обобщить формальные качества политического фильма – но у нас есть возможность скорее определить их через отрицание доминирующей формы языка коммерческого искусства и кино - языка, основанного на эстетике шока, сенсации, соблазнения, опьянения; языка фрагментации и шустрого монтажа, бомбардирования зрителя звуковыми эффектами – мы все хорошо знаем популистскую притягательность этих приемов и стремимся (не всегда удачно) противостоять этому.
Современный политический фильм минималистичен не за счет отсутствия финансирования – а за счет сознательной редукции - отказа от кулинарности – и, в каком то смысле, язык современного политического кино, видится мне, как язык сознательно избранной визуальной аскезы — аскезы как отказа от любых элементов, включение которых не мотивировано внутренней логикой повествования. Именно тогда есть шанс что возникнет приращение избытка смыслов.
При этом не значит, что политическое кино отказывается от эстетического переживания и эмоциональной вовлеченности зрителя. Это зачастую является серьезным недостатком многих современных работ. Традиция политического кино в ходе своего развития выработала целый ряд особенностей своего идейно-эстетического воздействия (достаточно упомянуть хотя бы эффект очуждения, элементы сюрреализма, диалогическая конструкция…) Мне, кажется, что политический фильм это многоуровневая композиция, в которой совмещаются и эмоциональное воздействие и всесторонней интеллектуальный анализ. Парадоксальным образом мы должны научиться трогать сердца зрителей, при этом не развлекая их.

07. Функция обучения

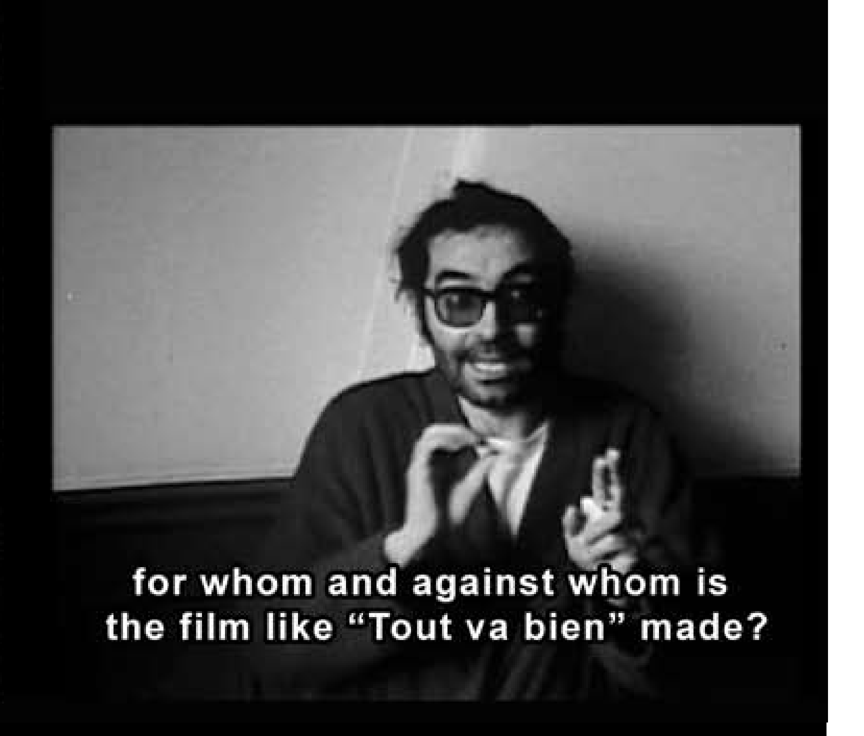
Современный политический фильм – фильм обучающий. Кого обучает? Принципиально открытый для всех он обращается к тем, кто уже обладает опытом политического становления и ищет возможности его развития. Задача фильмов, стремящихся быть сделанными политически (кто сказал, что он может быть только один?) не просто документация - агитация - оставим эту задачу прогрессивному журнализму и, если для него уже нет места в медиа пространстве, то смело откроем ему дорогу в пространство культуры, но давайте, при этом, не будем путать его с искусством. Скорее роль этих фильмов продемонстрировать насколько сложен политический процесс субъективизации. «Культивировать политический инстинкт» - это значит открывать все сложности и ловушки политического становления. Не делать вид, что все просто и на все есть готовые ответы (оставим эту позицию партиям и профсоюзам). Сейчас снова важен метод «обучающих пьес» Брехта, призывающих отказаться от иерархических и манипулятивных стратегий медиа и стремиться через включение коллективных практик участия в процесс создания фильма каждый раз отыскивать новые варианты выхода из тупиков политической жизни.

Политический фильм – это фильм не просто обучающий, он демонстрирует сам процесс обучения.



Ты меня любишь? Да; я люблю твои глаза, люблю твой рот, люблю твои колени,люблю твою задницу. Значит, ты любишь меня целиком? Да. А ты?

Voliš li me? Da; volim tvoje oči;Volim tvoja usta; Volim tvoja koljena; Volim tvoju guzicu; Dakle, voliš me cijelu? Da. A ti?



Для кого и против кого сделан такой фильм, как «Всё в порядке»?

Za koga i protiv koga se radi film kao što je “Tout va bien”?

Dmitry Vilensky

Jednom je Godard izjavio da više nije dovoljno snimati političke filmove: filmove se mora snimati politički.

01. Stara pitanja

Svi oni koji shvaćaju da estetika, politika i ekonomija čine lanac životnih povezanosti vjeruju da umjetnost može s posebnom silovitošću otkriti najakutnije probleme društvenog razvoja. Povijest je sukob između različitih grupa koje ne brane samo svoje pravo na govor nego i svoju viziju budućnosti. Ako želimo nastaviti politički projekt danas, moramo postaviti staro pitanje: tko je subjekt povijesnog razvoja i znanja? I moramo aktualizirati jednostavnost starog odgovora: sama potlačena klasa koja se bori (Benjamin).

Suvremena politička umjetnost teži biti u skladu s potragom za tim subjektom, a ne s mitskim subjektom prethodnih društvenih revolucija. Kao i sredinom devetnaestog stoljeća, opet smo pod jakim pritiskom da kažemo kakav će to subjekt biti. No danas bismo prije trebali govoriti o vjernosti starom odgovoru. To ne znači da bi filmaši, intelektualci i umjetnici trebali osobno biti vjerni današnjem antikapitalističkom pokretu. Trebali bi ostati vjerni prostoru subjektivnosti koji je potaknuo nastanak tog pokreta.

U tom prostoru tvrdi se da politički snimati filmove znači težiti prema povijesno konkretnom prikazu stvarnosti u njenom revolucionarnom razvoju. Umjetnik/filmaš trebao bi otkriti sebe u procesu postajanja "proleterom". Trebao bi se svojim radom poslužiti da pospješi postajanje umjetnikom "proletarijata", preko sudjelovanja masa u raznim oblicima kreativnosti. Dakle, pitanje ostaje isto. To je pitanje umjetnikove političke pozicije: na čijoj si strani?

02. Pozicija govorećeg subjekta

Glavna razlika između umjetnosti filma/videa i društvenog novinarstva u tome je što umjetnik ne može naivno tvrditi da daje glas nekome drugome. Uvijek je filmaš onaj koji govori. Dakle, otuđivanje stvarnosti neprekidnim propitivanjem procesa proizvodnje samoga filma i institucija moći koje su u osnovi proizvodnje/distribucije nije ništa izvanjsko formalnoj organizaciji filma nego integralan dio njegove strukture, metoda njegove proizvodnje. Istinski politički film (u potpunosti politiziran film) nije film o politici. To je film koji problematizira povlasticu govorećeg subjekta otkrivajući njegove društvene i klasne veze.

03. Kolektivna priroda proizvodnje filma

Proizvodnja filma uvijek je kolektivan trud. To može prikriti ličnost redatelja, koji oblikuje svoju autorsku poruku prisvajajući kreativne resurse profesionalaca i amatera.

No proizvodnja filma može biti model za potpuno razvijanje kreativnih snaga cijeloga kolektiva, pri čemu svaki sudionik djeluje kao ravnopravni sukreator. Proces "političkog snimanja filma" trebao bi osnovati svoj vlastiti umjetnički sovjet ili vijeće – kolektivno tijelo za donošenje odluka koje pruža legitimnost estetskom iskazu. Njegov zadatak usporediv je s onim koji je pred strukturama političkog samoupravljanja – sovjetima – koje bi trebale donositi konkretne odluke kombinirajući reprezentaciju (za vrijeme snimanja filma, konkretan zadatak delegirao bi se redateljskoj grupi ili snimateljskoj grupi) s participacijskom demokracijom. Delegiranje nastaje iz opsežne kolektivne rasprave, iz artikulacije zajedničke pozicije.

04. Realizam

Film i video su manifestacije realističke struje u povijesti umjetnosti. Nove tehnološke i medijske forme dokumentarizma najnoviji su avatari u tom smislu. One su nasljednice realističke tradicije u umjetnosti i ne može ih se razumjeti ako je se ne analizira.

Od svoje pojave, realizam si je odredio zadatak otkrivanja značenja stvarnosti u njenom razvoju. No taj zadatak također je politički zadatak.

Dokumentarizam nam pomaže da promislimo o problemu mimeze koji je mučio tradicionalne umjetničke forme poput kazališta i slikarstva (to ponovno promišljanje počelo je debatom Brecht-Lukács) i pozabavimo se problemom autentičnosti na drugoj razini.

Kako je Brecht precizno tada pokazao, autentičnost nema nikakve veze s "jednostavnim fotografskim odrazom stvarnosti". Autentičnost se zasniva na konstrukciji djela, jer čak i u "najvjernijem" dokumentarnom filmu "nema materijala koji je lišen organizacije". Autentičnost, glavna kvaliteta realističkog djela, uvijek je formalna konstrukcija. Ona nam omogućuje da "ekstrahiramo" stvarnost iz autoritativno subjektivnih interpretacija koje nudi lažna svijest.

05. U potrazi za tipičnim

Realizam postaje takav kad ne prikazuje konkretno i partikularno (što je slučaj u mainstream suvremenoj umjetnosti, gdje je politika identiteta hegemonska po reprezentaciji), nego tipično. Prema slavnoj Engelsovoj izjavi, glavni zadatak realizma je "istinita reprodukcija tipičnih likova u tipičnim okolnostima". Tipikalistički pristup omogućuje nam da promišljamo i utjelovljujemo problematiku suvremenog društva kao integralnog sistema prožetog proturječjima, kojemu je potrebna transformacija. To viđenje stvarnosti bitno je kartografsko. Ono odbija buržoaski fetišizam razlike i umjesto toga odlučuje odražavati sličnost u situacijama tlačenja, isključivanja i otpora.

06. Problem forme

Tradicionalni realizam karakterizira njegov sadržaj. Danas, formalni problem ne rješava se smišljanjem novih akrobacija koje plijene pogled (to ćemo prepustiti Hollywoodu), nego konstruiranjem filma na principijelno drukčiji način.

To konstruiranje može se utemeljiti na pažljivom istraživanju situacije koja, usprkos svojoj povijesnoj jedinstvenosti, može polagati pravo na tipičnost ili univerzalnost.

Danas je teško nabrojiti formalne aspekte istinski politiziranog filma. Umjesto toga, možemo definirati te kvalitete poričući dominantan jezik komercijalne umjetnosti i filma. Taj jezik temelji se na estetici senzacije, zavođenja i intoksikacije. To je jezik fragmentacije i vješte montaže, te bombardira gledatelja zvučnim efektima. Posve smo svjesni populističke privlačnosti tih sredstava i trudimo se (ne uvijek uspješno) da joj se odupremo.
Takvi filmovi su minimalistički ne zbog svog niskog budžeta nego zato što svjesno prihvaćaju redukciju: odbacuju kulinarski pristup. Jezik suvremenog politiziranog filma jezik je svjesno prihvaćenog vizualnog asketizma. Opet se prisjećamo slavne Godardove sklonosti budžetu od deset dolara.

No to ne znači da ti filmovi odbijaju estetski i emocionalno uključiti gledaoca. To odbijanje katkad je ozbiljan nedostatak u mnogim suvremenim radovima. Tradicija političkog filma razvila je cijeli sklop sredstava za vršenje ideo-estetičkog pritiska; dovoljno je spomenuti efekt otuđenja. Proces "političkog snimanja filma" vodi do gradnje višeslojne kompozicije koja kombinira emocionalne efekte i totalnu intelektualnu analizu. Paradoksalno, moramo naučiti dotaknuti srce gledaoca a da ga ne krenemo zabavljati.

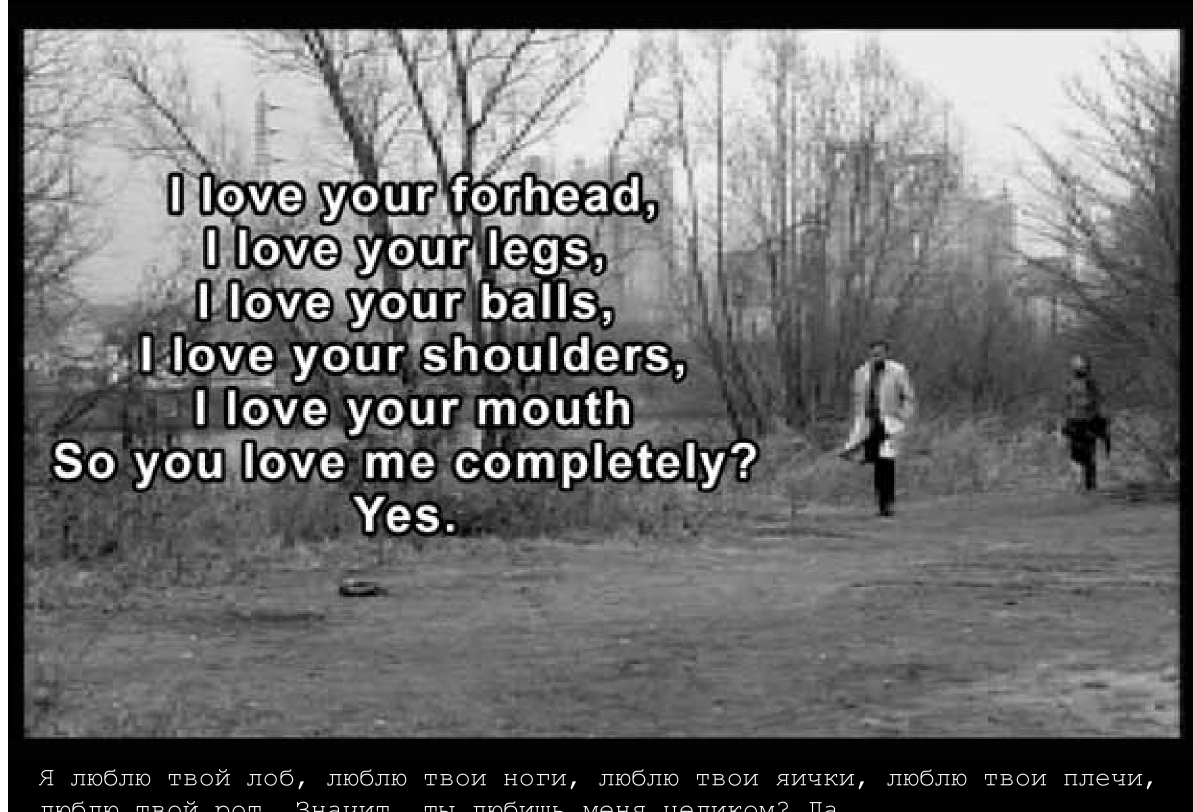
07. Podučavanje/učenje

Uobičajeno je mišljenje da suvremeni politički film podučava. Je li to istina? Koga podučava? Lako je reći da je otvoren svakome. Mislim da to danas ne funkcionira.

"Politički snimati film" znači obraćati se onima koji već imaju iskustvo političkog razvoja i traže načine za daljnji rast. Zadaća istinski političkog filma nije samo dokumentacija i agitacija: tu zadaću možemo prepustiti socijalnom žurnalizmu. Ako u medijima još nema mjesta za takve filmove, možemo napraviti mjesta za njih u kulturi. No nemojmo pobrkati socijalni žurnalizam s umjetnošću. Mislim da razumijevanje političkog procesa ima još jednu ulogu. Ona je u tome da se pokaže kompleksnost političke subjektivacije. "Kultivirati politički instinkt" znači otkrivati sve teškoće i zamke postajanja političkim. To ne znači pretvarati se da je sve jednostavno i da imate odgovor na svako pitanje: takav stav prepustit ćemo strankama i sindikatima. Brechtova metoda "pedagoških komada" opet postaje važna. Ta metoda poziva nas da odbacimo hijerarhijske i manipulativne strategije medija. Umjesto toga, svaki put se trudimo uključiti kolektivne, participacijske prakse u snimanje filma i tako tražimo nove načine za izlazak iz slijepih ulica političkog života.

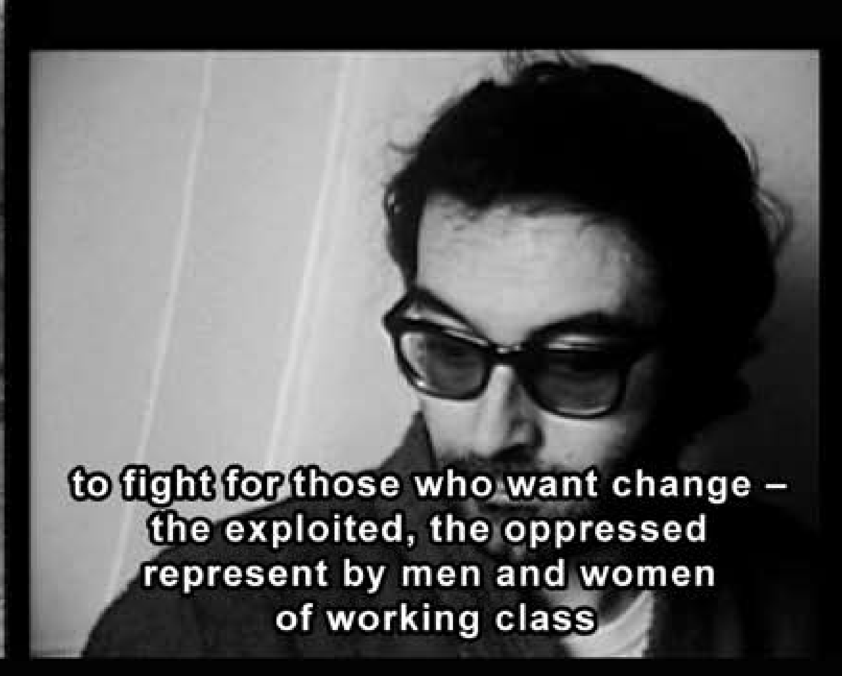
"Politički snimati film" ne znači naprosto podučavati filmove. To znači pokazati nam sam proces učenja.

Комикс основан на основе фильма Годара и Горина «Все хорошо» и интервью 1972 года, в котором Годар комментирует фильм /// Ilustracije u ovom broju temelje se na fotografijama i zvučnim fragmentima iz filma "Tout Va Bien" Jean-Luca Godarda i Jean-Pierre Gorina, te na videointervjuu s Jean-Lucom Godardom snimljenim 1972., s njegovim komentarima o tom filmu.



Я люблю твой лоб, люблю твои ноги, люблю твои яички, люблю твои плечи, люблю твой рот. Значит, ты любишь меня целиком? Да.

Volim tvoje čelo, Volim tvoje noge, Volim tvoja muda, Volim tvoja ramena, Volim tvoja usta Dakle, voliš me cijeloga? Da.



Бороться за тех, кто хочет перемен – эксплуатируемых, угнетенных, представленных мужчинами и женщинами из рабочего класса.

boriti se za one koji žele promjenu - izrabljivane, potlačene predstavljati muškarce i žene radničke klase

Джоанна Ричардсон

Я помню 2004 год. Это было начало конца медийного активизма. В 2003 году состоялась последняя встреча «Next 5 minutes» – сетевого сообщества художников, активистов и создателей тактических медиа, выступавших за подрывное использование новых технологий посредством разного рода уловок и ризоматической мобильности. В 2004 году «тактические медиа» вышли из своего гетто и превратились в модное словечко на устах у всех, от организаторов «Ars Electronica» до университетских профессоров в Нью-Йорке и Гонконге. А к 2005 году YouTube превратил молчаливое большинство в шумных производителей. Именно тогда я стала ощущать растущую тревогу в отношении исходных посылок сетевых медиа-активистов, с которыми сотрудничала. Призыв к свободному участию и трансформации потребителей в производителей поразил меня как чисто либеральная демократическая утопия, которая именно поэтому и была так легко присвоена капитализмом. Вся шумиха вокруг Web 2.0 основывалась в точности на восхвалении свободного участия. Массовая фабрика пользователей YouTube, работавших бесплатно и внесших непосредственный вклад в его стоимость, не получила никакой доли от этой стоимости, когда Google купил YouTube за 1.65 миллиарда долларов. Такое искаженное осуществление обещания медиа-активизма показывает, что было недостаточно лозунга «сделай это сам». Просто вложить средства производства в руки пассивного потребителя еще не значит автоматически подорвать гнетущие властные отношения. Были и другие вопросы, которые следовало задать.

В попытке задать эти вопросы я и обратилась к левому экспериментальному кино 1960—1970-х годов. Особенно меня вдохновлял императив Годара делать кино политически, а не снимать политическое кино. Это разграничение восходит к периоду, когда Годар делал фильмы как участник группы «Дзига Вертов» (позднее он их раскритиковал как «марксистско-ленинское барахло»). Лучшим примером политического делания кино я считаю сотрудничество Годара с Анн-Мари Мьевиль. В 1970-м Годар написал, что делать кино политически – значит воевать. В их совместных с Мьевиль фильмах середины 1970-х поражает, насколько далеки они от воинствующей кинорежиссуры, равно как и от новейшего видео-активизма.

Воинствующая кинорежиссура продолжает старую традицию боевой печати и советского агитпропа. Хотя они и делали упор на альтернативной идее, критикующей status quo, воинствующие фильмы отводят привилегированное место интеллектуалам в качестве специалистов и сохраняют иерархии знания. И становятся жертвой худших эксцессов воинственности: веры в высшее дело, желания обращать варваров и скрытого вождизма, ставящего правильную теорию выше действительности. В противоположность воинствующему кино, возникший после 1968 года видео-активизм стремился вызвать революционные изменения не посредством альтернативной идеи, а через сам процесс производства, превращая зрителей в создателей и упраздняя различие между специалистами, творящими культуру, и пассивными потребителями. Начиная с 1960-х годов главнейшей целью видео-активистов было передать технологию в руки «народа». Стилю или формальным поискам отводилась второстепенная роль как менее важным и менее радикальным.

За пределами идеологической несовместимости воинствующего кино и стремления к чистой открытости видео-активизма, на краях авангарда возникла другая тенденция. Помимо Годара и Мьевиль, важные примеры тут – это Крис Маркер, Питер Уоткинс и Харум Фароки. Это третье направление начинало с установки видео-активизма, что изменить надо не просто содержание, но сам способ производства; однако изменение способа производства они понимали более сложным образом. Я постаралась разложить эту сложность по пяти траекториям, высвечивающим различные взаимоотношения: между образом и его референтом, между разными субъектами, между формой и содержанием, между произведением и его аудиторией и между его производством и распространением.

1. *Мимесис*: В 1960-е годы документальное кино стало саморефлексивным, ставящим под вопрос свой опосредующий взгляд в его попытке схватить действительность. Делать кино политически – значит не осуждать все образы без разбора за их неадекватность реальности, но критически размышлять о нашем отношении к образам, признавая субъективность своей точки зрения. Это подразумевает момент самокритики, принимающей в расчет то, как наши идеологии и унаследованные предрассудки влияют на общую конструкцию, которая создает смысл, и на изображение другого через эту конструкцию.

2. *Интерсубъективность*: В самом буквальном смысле делать кино политически означает исследовать его способ производства весь целиком – его иерархии знания, разделение труда, отношения между создателем и теми, кто изображается в фильме, отношения между «режиссером» и теми, кто исполняет то, что обычно считается менее важной работой. Делать кино политически: это подразумевает делать процесс производства совместным путем вовлечения других субъектов в диалог, а не говоря за них.

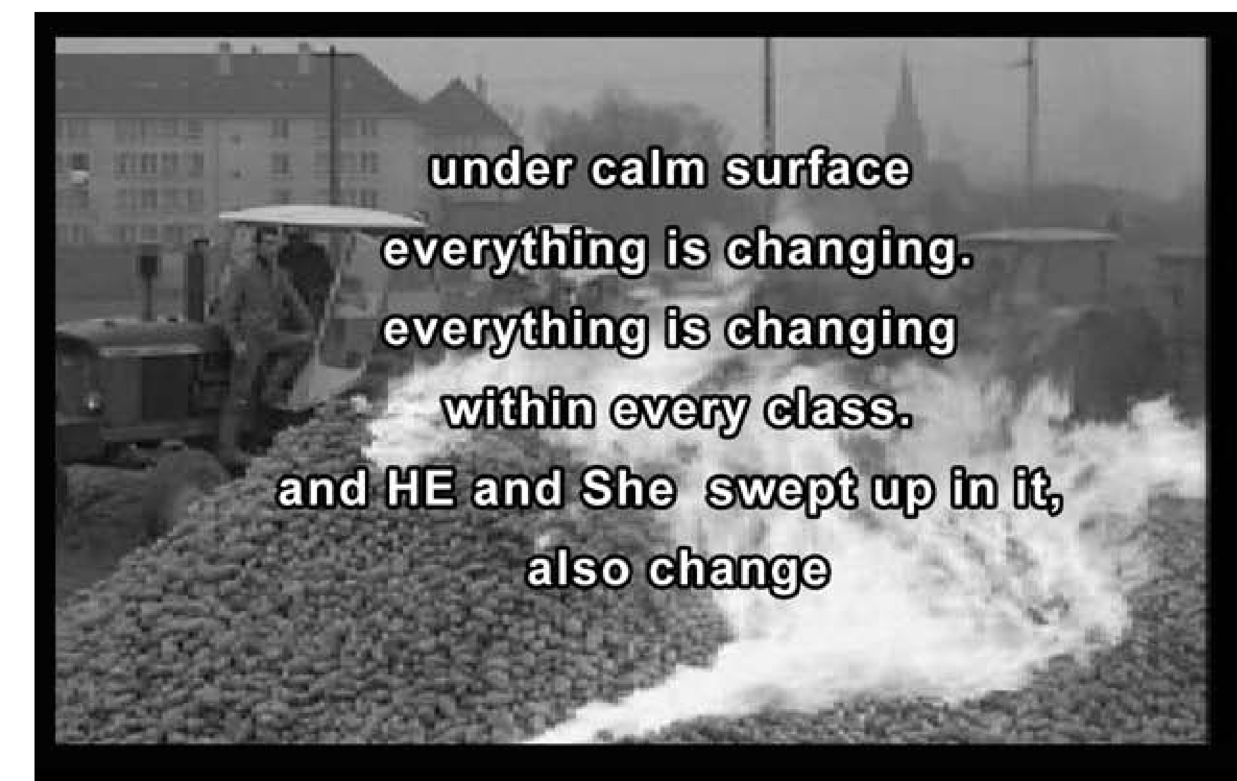
3. *Форма*: Теоретики кино часто говорят о *диегезисе*: пространственно-временном континууме фильма, который может погрузить зрителей в повествование и вызвать чувство идентификации. Особое расположение образов и звуков может создать ощущение целостности, а может его разрушить. Связующий монтаж добавляет образы и звуки, которые согласуются между собой, чтобы создать гомогенную целостность. Если монтаж дизъюнктивный, строится на элементах, которые, по-видимому, не согласуются друг с другом, сообщение становится двусмысленным или даже внутренне противоречивым, требующим от зрителей принять активное участие в создании смысла.

4. *Восприятие*: Дизъюнктивная, разомкнутая форма обыкновенно смущает зрителя; она вызывает сомнения и вопросы. Она приглашает зрителя вмешиваться, а не пассивно поглощать сообщение. И, возможно, претерпеть в ходе этого процесса трансформацию. Произведение, использующее приемы остранения и побуждающее зрителя сделать шаг назад и задуматься, является активистским в более подлинном смысле, нежели произведение агитпропа, которое заставляет зрителя соглашаться и действовать в соответствии со своей главной идеей.

5. *Право собственности*: Многие кинорежиссеры и художники, хотя их работа может быть критичной и активистской, не задумывались о правах собственности на свои произведения, об организации их распространения или о том, как определенные институции могут отчуждать эти отношения, вынося их за пределы контроля со стороны производителя. До тех пор пока фильм охраняется авторским правом и не может свободно распространятся или использоваться, до тех пор пока он циркулирует преимущественно через посредство господствующих культурных институций и доступен только элитарному зрителю, он обречен оставаться в ловушке системы, которая налагает на него ограничения и делает его критический пафос неэффективным.

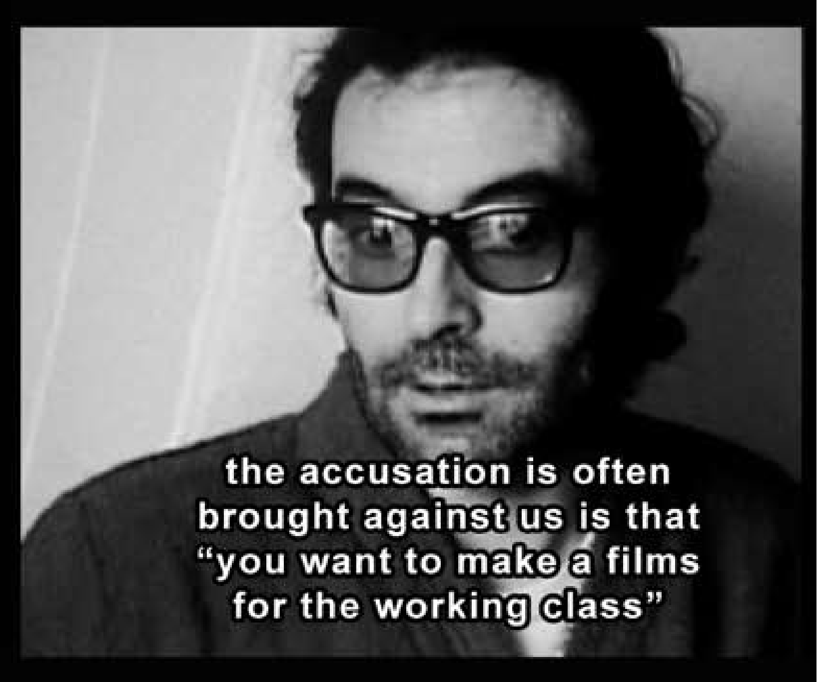
Императив «делать кино политически» – это отправная точка, сигнализирующая о необходимости выйти за рамки содержания политической ангажированности и задуматься о том, как способы производства, формы организации, методы артикуляции смысла и право культурной собственности образуют часть взаимосвязанного целого, каковое необходимо подорвать в его целостности. Такое понимание относится не только к кино; его можно перенести и на другие культурные формы, в том числе новейшие. Новые средства производства и распространения, возникшие благодаря дешевой электронике и онлайновым платформам, растущее осознание ограничений интеллектуальной собственности и повсеместная заинтересованность в неиерархичной организации – все это радикализовало догадки и открытия 1960-х годов. Недавние примеры включают в себя Индимедиа, наиболее любопытная черта которых – не открытое участие, а организация через консенсус и общее для их пользователей право собственности. К сожалению, их мессидж часто выглядит как контрпропаганда, они как будто ломятся в открытую дверь. Возможно, важнейшее наследие Годара для нашего времени – это показать, что помимо всякой радикализации производства и организации, необходимо также задаться вопросом, как создается смысл: кто для и за кого говорит, как кодируются образы и звуки и какой тип общественных отношений они делают возможным или отвергают.

Джоана Ричардсон, румынский художник и медиа активист, организатор Tactical Media lab, румынского отделения D Media Association и неправительсвенных организаций за цифровую демократию. Живет в Берлине.
http://www.nyu.edu/fas/projects/vcb/definingTM/richardson_joanne.html
http://www.archive.org/details/Two_or_Three_things_about_Activism



Под спокойной поверхностью всё меняется. Всё меняется внутри каждого класса. И он и она, захваченные этим, тоже меняются.

pod mirnom površinom sve se mijenja sve se mijenja u svim klasama.
i On i Ona, zahvaćeni promjenom, također se mijenjaju.



Нас часто обвиняют в том, что «мы хотим делать фильмы для рабочего класса».

često nas se optužuje: "želite snimati filmove za radničku klasu"

Joanne Richardson

Sjećam se 2004. Bio je to početak kraja medijskog aktivizma. Godina 2003. označila je posljednje okupljanje Next 5 Minutes – mreže umjetnika, aktivista i tvoraca taktičkih medija koji su zastupali subverzivnu upotrebu novih tehnologija putem potajnosti i rizomske mobilnosti. Godine 2004. "taktički mediji" izašli su iz geta i postali pomodna riječ na svačijim usnama, od organizatora Ars Electronica do sveučilišnih profesora u New Yorku i Hong Kongu. A 2005. YouTube je pretvorio tihu većinu u bučne proizvođače. U to vrijeme počela sam osjećati sve veću neugodu zbog pretpostavki medijskih aktivista s kojima sam radila. Poziv na otvoreno sudjelovanje i transformaciju potrošača u proizvođače dojmio me se poput savršene liberalno-demokratske utopije, zbog čega ga je kapitalizam tako lako prisvojio. Sva strka oko Web 2.0 zasnivala se upravo na veličanju otvorenog sudjelovanja. Masivna tvornica korisnika YouTubea koji su radili besplatno i izravno povećavali njegovu vrijednost nije dobila nijednu dionicu te vrijednosti kad je Google kupio YouTube za 1,65 milijardi dolara. Tako izopačeno ostvarenje obećanja medijskog aktivizma pokazalo je da nije bilo dovoljno samo biti "sam svoj majstor". Jednostavno dati sredstva za proizvodnju u ruke pasivnog potrošača neće automatski uzdrmati tlačiteljske odnose moći. Trebalo je postaviti još neka pitanja.

U pokušaju da postavim ta druga pitanja okrenula sam se ljevičarskom eksperimentalnom filmu iz 1960-ih i 70-ih. Posebno sam bila nadahnuta Godardovim imperativom da se film snima politički, za razliku od snimanja političkog filma. Distinkcija potječe iz razdoblja kad je snimao filmove kao član grupe Dzige Vertova – filmove koje je kasnije kritizirao kao "marksističko-lenjinističko smeće". Smatram da su najbolji primjeri političkog snimanja filma Godardove suradnje s Anne-Marie Mieville. Godine 1970. Godard je napisao da politički snimati film znači biti militantan. No u njegovim filmovima s Mieville iznenađuje distanca od militantnog snimanja filmova, kao i od novonastajućeg videoaktivizma.

Militantno snimanje filmova bilo je u u kontinuitetu sa starijim tradicijama militantne štampe i sovjetskog agitpropa. Iako su isticali alternativnu poruku koja je kritizirala status quo, militantni filmovi privilegirali su intelektualce kao stručnjake i održavali strukturne hijerarhije znanja. I postali su plijen najgorih ekscesa militantnosti: vjere u vrhovnu stvar, želje da preobrate barbare i implicitnog avangardizma koji je veličao ispravnu teoriju nauštrb stvarnosti. Suprotno militantnom filmu, videoaktivizam koji se pojavio nakon 1968. težio je izazvati revolucionarnu promjenu ne alternativnom porukom nego samim procesom proizvodnje, pretvaranjem gledalaca u proizvođače i uklanjanjem razlike između stručnjaka koji stvaraju kulturu i njenih pasivnih potrošača. Još od 1960-ih najviši cilj videoaktivista je dati tehnologiju u ruke "narodu". Promjene forme i stila umanjivalo se kao manje važne i manje radikalne.

\S onu stranu ideološke neumoljivosti militantnog filma i želje za čistom neposrednošću videoaktivizma, pojavila se druga tendencija na marginama avangarde. Osim Godarda i Mieville, među važnim primjerima su Chris Marker, Peter Watkins i Harun Farocki. Ta treća tendencija počela je s videoaktivističkom premisom da se ne mora promijeniti samo sadržaj nego i sam način proizvodnje – ali razumjela je promjenu načina proizvodnje na kompleksniji način. Tu kompleksnost razradila sam u nizu od pet trajektorija koje ističu različite odnose: između slike i njezinog referenta, između različitih subjekata, između forme i sadržaja, između rada i njegove publike i između njegove proizvodnje i distribucije.

1. *Mimesis*: 1960-ih godina dokumentarni film postao je autorefleksivan, propitujući svoj posrednički pogled u pokušaju da zahvati stvarnost. Politički snimati film ne znači denuncirati sve slike kao neadekvatne stvarnosti nego kritički misliti o našem odnosu prema slikama i priznavati subjektivnost perspektive. To uključuje trenutak samokritike koji razmatra kako naše ideologije i naslijeđene predrasude utječu na opći okvir koji stvara značenje i reprezentaciju drugoga u tom okviru.

2. *Intersubjektivnost:* U najdoslovnijem smislu, politički snimati film znači propitivati njegov cjelokupan način organizacije – njegove hijerarhije znanja, njegovu podjelu rada, odnos između filmaša i onih koje on predstavlja, odnos između "redatelja" i onih koji obavljaju rad koji se obično smatra manje važnim. Politički snimati film impliciralo bi učiniti proces proizvodnje suradničkim, uključujući druge subjekte u dijalog umjesto da se govori u njihovo ime.

3. *Forma:* Teoretičari filma često govore o dijegezi: prostorno-vremenskom kontinuitetu filma, koji može navesti publiku da uroni u priču i stvori osjećaj identifikacije. Specifičan raspored slika i zvukova može stvoriti dojam totalnosti ili ga poremetiti. Montaža asocijacija dodaje slike i zvukove koji se uklapaju i čine homogenu ukupnost. Ako je montaža disjunktivna, načinjena od elemenata koji se naizgled ne uklapaju, slika postaje dvosmislena ili čak proturječna, pa publika mora aktivno sudjelovati u konstruiranju značenja.

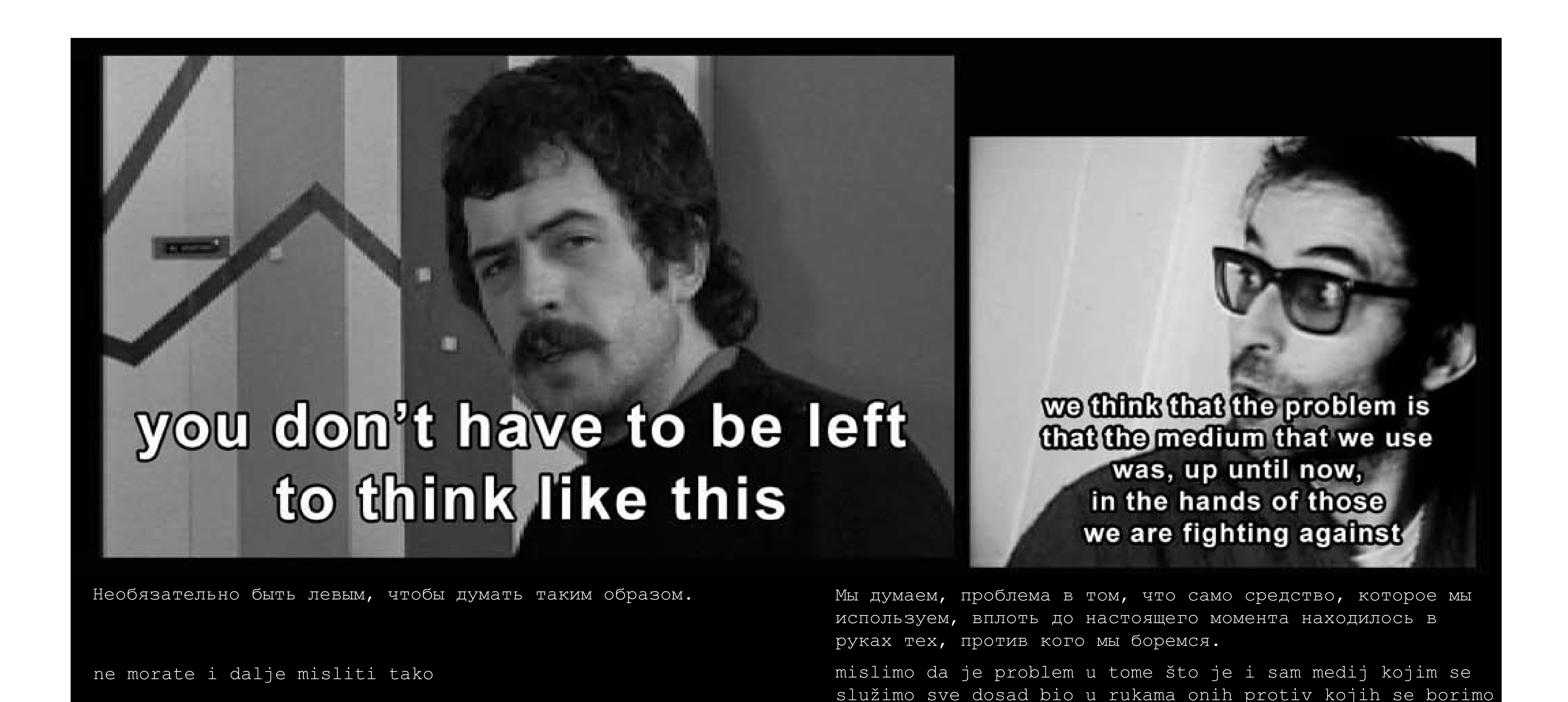
4. *Recepcija:* Disjunktivna, otvorena forma potiče neugodu u publici; izaziva sumnje i pitanja. Traži od publike da intervenira u djelo umjesto da pasivno upije njegovu poruku. I, možda, da se pritom transformira. Djelo koje primjenjuje sredstva očuđenja i izaziva publiku da se odmakne i razmisli više je istinski aktivističko od djela agitpropa koje navodi publiku da se složi i djeluje u skladu s njegovom porukom.

5. *Vlasništvo:* Mnogi filmaši i umjetnici čiji rad je inače kritički ili aktivistički ne razmišljaju o vlasništvu nad svojim radom, o upravljanju njegovom distribucijom ni o tome kako određene institucije mogu otuđiti te odnose stavljajući ih izvan njihove kontrole. Sve dok je film autorski zaštićen i ne može ga se slobodno distribuirati niti koristiti, sve dok cirkulira prije svega u dominantnim kulturnim institucijama i dostupan je samo elitnoj publici, osuđen je na to da ostane zarobljen u sistemu koji ga sputava i njegovu kritiku čini nedjelotvornom.

Imperativ "političkog snimanja filma" sugestivno je polazište koje naznačuje potrebu da se nadiđe sadržaj političkog angažmana i da se razmotri kako načini proizvodnje, oblici organizacije, metode artikuliranja značenja te vlasništvo nad kulturom formiraju dio međupovezane cjeline koju se mora poremetiti u cjelini. Taj uvid nije specifičan za film; on se može proširiti na druge oblike kulture i osuvremeniti. Nova sredstva za proizvodnju i distribuciju kao rezultat jeftine elektronike i online platformi, te sve jača svijest o ograničenjima intelektualnog vlasništva, kao i opće bavljenje nehijerarhijskom organizacijom – sve je to radikaliziralo spoznaje 1960-ih. Među novijim primjerima je Indymedia, čije najzanimljivije svojstvo nije otvoreno sudjelovanje nego organizacija konsenzusom i zajedničkim vlasništvom njenih korisnika. Na žalost, njezine poruke često izgledaju poput antipropagande koja propovijeda preobraćenima. Godardovo najvažnije naslijeđe za naše doba možda je to što je pokazao da je, osim radikalizacije proizvodnje i organizacije, nužno i upitati kako se stvara značenje: tko govori u čije ime, kako se kodiraju slike i zvukovi te kakve društvene odnose oni omogućuju ili sprečavaju.

__Joanne Richardson__ rođena je u Rumunjskoj, a odrasla u New Yorku. Bila je suorganizator nekoliko događaja, uključujući Tactical Media lab. Snima filmove, osnivač je D Media Association u Rumunjskoj, NGO-a za digitalnu demokraciju koja organizira radionice o digitalnoj kulturi, i urednica je Subsol Webzinea. Njezin rad uglavnom se odnosi na društvene pokrete, postkolonijalizam, nematerijalni rad, copyleft i film/video u Istočnoj Evropi.

http://www.nyu.edu/fas/projects/vcb/definingTM/richardson_joanne.html
http://www.archive.org/details/Two_or_Three_things_about_Activism



Необязательно быть левым, чтобы думать таким образом.

ne morate i dalje misliti tako

Мы думаем, проблема в том, что само средство, которое мы используем, вплоть до настоящего момента находилось в руках тех, против кого мы боремся.

mislimo da je problem u tome što je i sam medij kojim se služimo sve dosad bio u rukama onih protiv kojih se borimo

Хито Штайер   Смутность документалистики

Я отчетливо помню одну странную трансляцию несколько лет назад. В один из первых дней вторжения США в Ирак в 2003 году ведущий корреспондент CNN ехал в бронемашине и, ликуя, вел прямую трансляцию с помощью камеры мобильного телефона, выставленного наружу. Он восклицал, что такого прямого репортажа еще никто никогда не видел. И это была сущая правда. Потому что на этих кадрах почти ничего не было видно. Единственное, что можно было разглядеть из-за плохого разрешения – это зеленые и коричневые пятна, медленно движущиеся по экрану. На самом деле, картинка выглядела как маскировка военного невроза; оставалось лишь догадываться, что эти абстрактные композиции должны были изображать.

Являются ли эти кадры документальными? Если пользоваться конвенциональным определением документального, ответ на этот вопрос очевиден: нет. Они не имеют никакого сходства с реальностью; у нас нет никаких оснований судить о том, показана ли здесь реальность в сколько-нибудь объективном ключе. Но одно совершенно ясно: они выглядят достаточно реальными. Несомненно, многие зрители полагают, что перед ними документальные кадры. Аура их подлинности есть прямой результат их нечеткости.

Причина кроется в их расфокусированности, смутности. Расфокусированность придает изображению не только желанное чувство подлинности; если присмотреться, она еще и на многое может раскрыть глаза. Потому что ныне такой тип изображения стал повсеместным. Мы окружены «сырыми» и все более абстрактными «документальными» кадрами, дрожащими, темными или нерезкими изображениями, мало что показывающими, помимо их же собственного возбуждения.[1] Чем более непосредственными они становятся, тем меньше можно на них увидеть. Они индуцируют ситуацию перманентного исключения и непрерывного кризиса, состояние повышенного напряжения и бдительности. Чем ближе к реальности мы подступаем, тем менее сфокусированным и более прыгающим становится изображение. Назовем это принципом неопределенности современного документализма.

В эпоху цифровой воспроизводимости документальные формы не только оказывают невероятный эмоциональный эффект на индивидуальном уровне; они также оказываются важной частью современной экономии аффекта. Потребность в объективной, институционально гарантированной, даже научной целостности успешно замещена желанием интенсивности.[2] В вездесущих потоках информационных обществ обоснованную аргументацию вытеснили отождествление, соглашательские сообщения и аффекты, которые все более и более переплетаются с событиями как таковыми.[3] Когда-то документальный материал мог выглядеть сухим и скучным, зависящим от пресловутых «строгих» юридических или научных процедур. Но сейчас институциализация сомнения превращает документальное изображение в накопитель эмоций, столь же интенсивных, сколь и противоречивых.

Документальные формы выражают, регулируют и управляют огромным эмоциональным потенциалом, который они одновременно и держат под контролем, и высвобождают во взрывном режиме. Они настолько приближают отдаленные события, что те проникают нам под кожу и отчуждают то, что нам действительно наиболее близко. Они усиливают общее чувство страха, которое все чаще используется как политический инструмент. Как показал Брайан Массуми, сегодня власть целит прямо в наши чувства; телевидение в эпоху террора создает «сетевую нестабильность».[4] Вышеописанные картинки CNN также следуют такой логике: речь больше не идет об информации, которая может быть передана через простые, вразумительные изображения. Напротив, речь идет о смеси паники и возбуждения, производимого чувством «пребывания там». Нам больше не нужно видеть что-то конкретное, чтобы ощутить атмосферу войны.

В этом аффективном режиме документальные формы производят фиктивную близость и даже фиктивное присутствие. Они знакомят нас с миром, но не дают возможности принять в нем участие. Они показывают нам различие, но не сеют враждебность. Их шоковые эффекты утрированы; они точно так же могут возбуждать тревогу и недоверие, как бесконечную веру и удовлетворение. Сомнение в истинном значении претензии на документальность является в действительности частью серии этих эмоциональных симуляций. Именно расфокусированность документального изображения, а не четкость, наделяет его такой парадоксальной властью.

Это, однако, едва ли означает, что нам больше нет нужды размышлять о документальной правде. Тот факт, что никто на самом деле не знает, что это значит, вторичен в свете всей цепочки последствий. Парадоксальным образом, документальные изображения столь действенны именно потому, что непоколебимой веры в их правдивость больше не существует. Неопределенность, которую возбуждает документальная правда, есть центральный компонент всеобщей неуверенности, которая только возрастает. Ее последствия повсеместны: они проявляются в военных вторжениях, массовой истерии, глобальных кампаниях и даже в том, как за какие-нибудь два-три дня тот или иной взгляд на мир может приобрести всемирное значение.

В этом смысле вопрос документальной правды отменяет сам себя. Он больше не спрашивает, соответствуют ли документальные кадры действительности или нет. Для абстрактного документализма CNN вопрос верного отображения совершенно вторичен. Эти картинки уже не отображают ничего вразумительного. Как бы то ни было, их правдивость заключена в их экспрессивности. Эти картинки CNN все еще ярко и остро выражают неопределенность, которая обуславливает не только современное производство документальных изображений, но и современный мир как таковой. Они совершенно правдиво запечатлевают эту, так сказать, общую невразумительность. Они отражают шаткую природу современной жизни, равно как и ненадежность всякой репрезентации. Мерцающие на экране абстрактные пиксели суть кристально четкое выражение времени, в котором связь между изображениями и вещами стала сомнительной и находится под повсеместным подозрением. Они запечатлевают недостоверность репрезентации, равно как и свидетельствуют о стадии визуальности, все более и более определяемой изображениями, на которых можно видеть все меньше и меньше. Выразительность вместо отображения: это уровень, на котором картинки CNN раскрывают свою истину. На уровне формы правдивость этих картинок заключается в том, что *форма их конструкции предъявляет реальный образ их положения*. Их содержание может соответствовать реальности, но оно не обязано это делать; тень сомнения никогда не рассеивается полностью. Способ, каким реальность отливается в форму, миметичен и неизбежен; его не обмануть.

Отображает ли документальное изображение что-либо? Может быть. В любом случае можно быть уверенным, что оно предъявляет свой собственный контекст тем, что выражает его. Это то, в чем мы, посреди всей этой неопределенности, можем быть уверены – в той мере, в какой речь идет о документальных формах. Но здесь остается много вопросов. Один из них – значение критики, понятия, которое исторически вошло в молчаливый симбиоз с документальными изображениями и которое сейчас переживает драматические изменения. В Великобритании «критический» сегодня – это высшая степень опасности, момент, когда надвигается террористическая атака. Что означает эта резкая трансформация «критичности» для критических изображений? Как им идти в ногу с этим изменением смысла?

Или поставим вопрос иначе: как можно вернуть документальную дистанцию, которая вновь расчистит обзорную площадку, откуда открывается мир? Где можно поместить точку зрения этого обзора, если все мы всегда-уже встроены во власть изображения? Такая дистанция не может быть определена в пространственных терминах. Она должна быть помыслена этически и политически, из темпоральной перспективы. Мы можем отвоевать критическую дистанцию только из перспективы будущего, будущего, которое уже изменилось и освободило изображения от их сцепления с властью. В этом смысле критический документализм не может показать то, что всегда присутствует, а именно встроенность в то, что мы называем реальностью. В этой перспективе единственным документальным изображением будет то, которое показывает нечто, что еще не существует, а, быть может, только грядет.

Хито Штайер – кинорежиссер-документалист, живет в Берлине. Автор эссе, посвященных вопросам глобализации, урбанизма, расизма и национализма.

[1] Cf. John Fiske. «Videotech». In: Visual Culture Reader. (Hg.) Nicholas Mirzoeff. London/New York, Routledge 1998. P. 153-162
[2] Cf. Jay G. Blumler. The new television marketplace: imperiatives, implications, issues. In: James Curran, Michael Gurevitch Mass Media and Society London/New York/Melbourne/ Auckland: Edward Arnold. Pp. 194-216. Esp. S208ff.
[3] Cf. Scott Lash. *Critique of Information*. London: Sage. 2002.
[4] Brian Massumi. Fear (The spectrum said). In: Multitudes (http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.html)



У меня есть несколько вопросов для нашего исследования работодателей Франции.

imam nekoliko pitanja za našu anketu o današnjim poslodavcima u Francuskoj

Рабочий, покупающий небольшую кинокамеру и снимающий свой отдых, делает политический фильм…

Radnik koji kupuje malenu filmsku kameru i snima svoje praznike snima politički film...

Hito Steyerl Neodređenost dokumentarizma

Živo se sjećam neobične emisije prije nekoliko godina. Prvoga dana američke invazije na Irak 2003., viši CNN-ov korespondent vozio se u oklopljenom vozilu. Razdragano je kroz prozor gurnuo mobitel s kamerom koji je izravno prenosio sliku. Uzvikivao je da takav prijenos uživo nikad prije nije bio viđen. To je doista bila istina. Jer na tim slikama jedva da se išta vidjelo. Zbog niske razlučivosti, nazirale su se samo zelene i smeđe mrlje što su se polako prelijevale ekranom. Zapravo, slika je nalikovala vojnim maskirnim odijelima; moglo se samo nagađati što bi te apstraktne slike trebale predstavljati.
Jesu li to dokumentarne slike? Primijenimo li uobičajenu definiciju dokumentarnoga, očit odgovor na to pitanje glasi da nisu. One nemaju nikakve sličnosti sa stvarnošću; nemamo temelja za prosudbu prikazuje li se na njima stvarnost na ikoji objektivan način. No jedno je jasno: doimaju se stvarnima u dovoljnoj mjeri. Neki u publici zacijelo misle da to jesu dokumentarne slike. Njihova aura autentičnosti izravan je ishod njihove nerazumljivosti. Odgovor se krije u njihovu nedostatku fokusa, u njihovoj neodređenosti. Taj nedostatak fokusa ne daje slikama samo željeni dojam autentičnosti; on otkriva i mnogo više, ako pobliže pogledamo. Jer takve slike sad su već postale sveprisutne. Okruženi smo grubo obrađenim i sve apstraktnijim "dokumentarnim" slikama, strešenima, pretamnima, neoštrima, slikama koje ne pokazuju mnogo više od svog vlastitog uzbuđenja. [1] Što su slike neposrednije, to se na njima manje vidi. One prizivaju situaciju trajne izuzetnosti i stalne krize, stanje povišene napetosti i budnosti. Što se više približavamo stvarnosti, to slika postaje sve manje fokusirana i sve strešenija. Nazovimo to principom neodređenosti modernog dokumentarizma.
U dobu digitalne reprodukcije dokumentarne forme ne samo da imaju nevjerojatan emocionalizirajući efekt na pojedinačnoj razini; one su i važan dio suvremene ekonomije afekta. Potreba za objektivnim, institucijski zajamčenim, pa čak i znanstvenim integritetom uspješno se zamjenjuje željom za intenzitetom. [2] U neizbježnim strujama informacijskih društava, čvrsta argumentacija zamjenjuje se identifikacijom, kompromitiranim porukama i afektima koji se sve više isprepleću sa samim događajima. [3] Dokumentarna građa možda se nekoć doimala suhom poput prašine, povezanom sa zloglasno bestrasnim postupcima sudstva ili znanosti. Ali sada institucionalizacija sumnje pretvara dokumentarnu sliku u stjecište emocija, jakih kao što su i proturječne.
Dokumentarne forme prenose, reguliraju i administriraju ogromne emocionalne potencijale, koje u isti mah i obuzdavaju i eksplozivno otpuštaju. Daleke događaje približavaju do te mjere da nam ulaze pod kožu, a otuđuju ono što nam je najbliže. Pojačavaju opći dojam straha koji se sve više primjenjuje kao politički instrument. Kako je pokazao Brian Massumi, moć danas izravno cilja naše osjećaje; televizija u doba terora stvara "umreženu strešenost".
[4] Spomenute slike na CNN-u također slijede tu logiku: u njima više nije riječ o informacijama koje bi se moglo posredovati jednostavnim, razumljivim slikama. Umjesto toga, u njima je riječ samo o smjesi panike i uzbuđenja koje dolazi s osjećajem "biti tu". Ne moramo vidjeti ništa konkretno da bismo osjetili atmosferu rata. U tom afektivnom modusu, dokumentarne forme stvaraju lažnu bliskost, pa čak i lažnu prisutnost. Familijariziraju nas sa svijetom ali ne daju nam mogućnost da sudjelujemo u njemu. Pokazuju nam razliku ali siju neprijateljstvo. Njihovi efekti šoka pojačani su; mogu potaknuti užas i nevjericu, kao što mogu donijeti beskrajno olakšanje i zadovoljstvo. Sumnja u istinosnu vrijednost dokumentarne tvrdnje zapravo je dio tog niza emocionalnih simulacija. Upravo uzbuđeni nedostatak fokusa dokumentarne slike, a ne njezina jasnoća, daje joj tako paradoksalnu moć.
No teško da to znači da više ne moramo misliti o dokumentarnoj istini. Činjenica da nitko doista ne zna što ona znači sekundarna je u svjetlu svih reperkusija. Paradoksalno, dokumentarne slike tako su moćne zato što više nema neuzdrmane vjere u njihovu istinu. Neodređenost koju dokumentarna istina izaziva središnja je komponenta opće neodređenosti koja postaje sve jača i jača. Njezine posljedice su sveprisutne: manifestiraju se u obliku vojnih intervencija, masovne histerije, globalnih kampanja, pa čak i cijelih svjetonazora koji u roku od nekoliko dana mogu poprimiti globalni značaj.
U tom smislu, pitanje dokumentarne istine se je premjestilo. Ono više ne pita korespondiraju li dokumentarne istine sa stvarnošću ili ne. Za apstraktni dokumentarizam CNN-a, pitanje ispravne reprezentacije u cjelini je sekundarno. Te slilke više ne predstavljaju ništa razumljivo. No njihova istina leži u njihovoj izražajnosti. Te CNN-ove slike i dalje živopisno i akutno izražavaju neodređenost, koja ne vlada samo suvremenom proizvodnjom dokumentarnih slika, nego i suvremenim svijetom kao takvim.
To su savršeno istiniti dokumenti te opće neodređenosti, da tako kažemo. Oni odražavaju nesigurnu prirodu suvremenog života, kao i neugodu svake reprezentacije. Apstraktni pikseli koji svjetlucaju po ekranu kristalno su jasan izraz vremena u kojemu je povezanost između slika i stvari postala upitna i pod općom je sumnjom. Oni dokumentiraju neodređenost reprezentacije, isto kao što svjedoče o stupnju vizualnosti koji sve više definiraju slike na kojima se vidi sve manje i manje. Izražajnost umjesto reprezentacije: na toj razini CNN-ove slike otkrivaju svoju istinu. Na razini forme, istina tih slika u tome je što forma njihove konstrukcije predstavlja stvarnu sliku njihovih uvjeta. Njihov sadržaj može korespondirati sa stvarnošću, ali i ne mora; sumnja se nikad neće u potpunosti raspršiti. Način na koji se stvarnost utiskuje u formu mimetičan je i neizbježan; ne može ga se zaobići.
Da li dokumentarna slika reprezentira? Možda. No možemo biti sigurni da predstavlja vlastiti kontekst time što ga izražava. Usred sve te neodređenosti, u to možemo biti sigurni, ukoliko je riječ o dokumentarnim formama. No mnogo je otvorenih pitanja. Jedno od njih je značenje kritike, pojma koji je povijesno ušao u neizrečenu simbiozu s dokumentarnim slikama, a sad je podvrgnut dramatičnoj promjeni. U Velikoj Britaniji "kritično" je sada viši stupanj opasnosti, trenutak kad neposredno predstoji teroristički napad. Što znači ta drastična transformacija "kritičnosti" za kritičke slike? Kako one mogu držati korak s tom promjenom značenja?
Ili, da pitamo drukčije: kako se može obnoviti dokumentaristička distanca koja bi opet oslobodila stajalište prema svijetu? Gdje bismo mogli locirati stajalište te slike, ako smo već uvijek ugrađeni u moć slike? Takvu distancu ne može se definirati prostorno. Nužno je promisliti je etički i politički, iz vremenske perspektive. Kritičku distancu možemo vratiti samo iz perspektive budućnosti, budućnosti koja se već promijenila i oslobodila slike iz njihove upletenosti u moć. U tom smislu, kritički dokumentarizam ne može pokazati ono što je uvijek prisutno, naime ugrađeno u odnose koje nazivamo stvarnošću. Iz te perspektive, jedina stvarna dokumentarna slika je ona koja prikazuje nešto što još ne postoji, a možda jednoga dana hoće.

Hito Steyerl je autorica dokumentarnih filmova i spisateljica koja živi u Berlinu. Objavljuje filmske i pisane eseje o pitanjima globalizacije, urbanizma, rasizma i nacionalizma.

footnotes
[1] Cf. John Fiske , „Videotech". U: Visual Culture Reader. (Hg.) Nicholas Mirzoeff. London/New York, Routledge 1998. Str.153-162.
[2] Cf. Jay G. Blumler The new television marketplace: imperiatives, implications, issues. U: James Curran, Michael Gurevitch Mass Media and Society London/New York/Melbourne/Auckland: Edward Arnold. Str. 194-216. Posebno str. 208ff.
[3] Cf. Scott Lash Critique of Information, London: Sage. 2002.
[4] Brian Massumi, Fear (The spectrum said) u: Multitudes. http://multitudes.samizdat.net/Fear-The-spectrum-said.htm



Возможно, вы правы, но в разгар классовой борьбы не до тонкостей.

Možda imate pravo ali nema vremena za detalje u klasnoj borbi

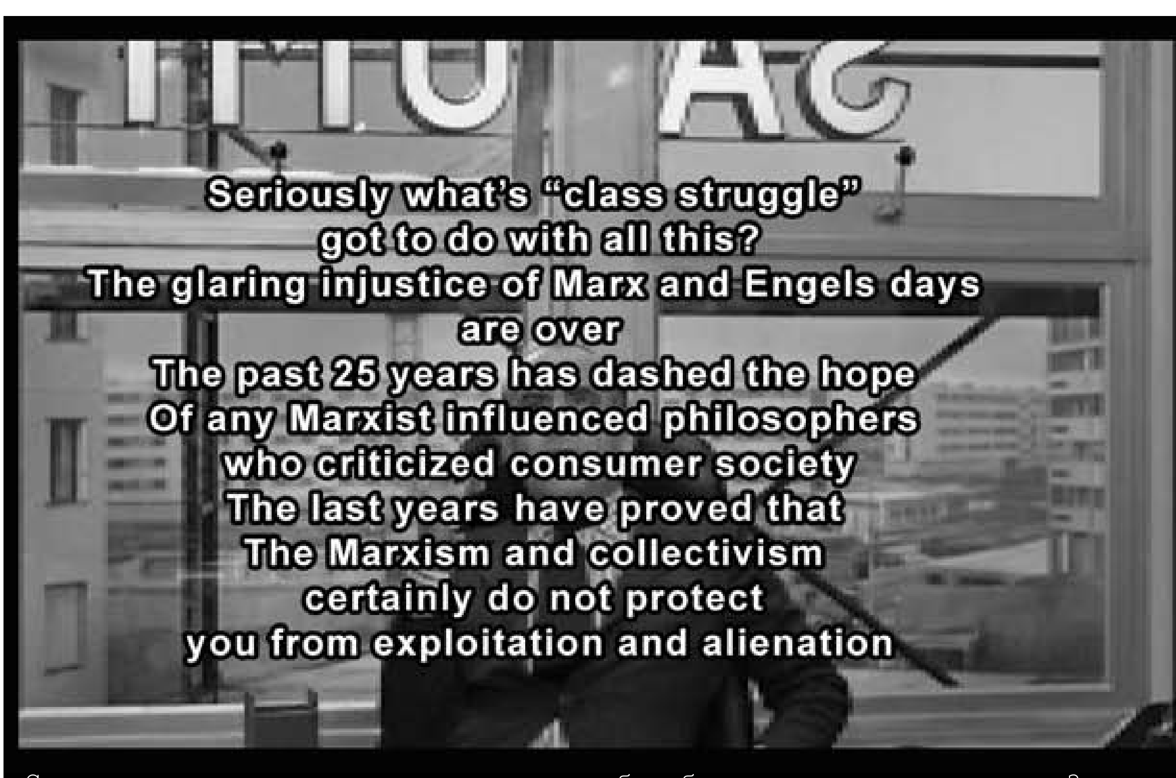
…Это то, что я называю политическим фильмом. Это единственный фильм, который он может сделать.

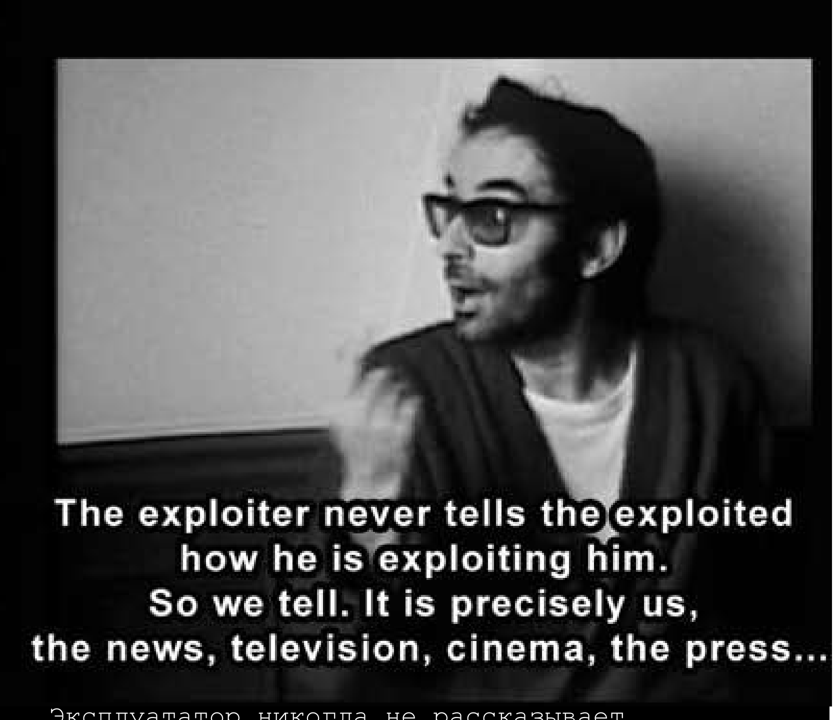
...To ja zovem političkim filmom. To je jedini film koji je on mogao snimiti.

Жан-Люк Годар — Что делать?

1. Нужно снимать политические фильмы.
2. Фильмы нужно снимать политически.
3. Пункты 1 и 2 антагонистичны по отношению друг к другу. Они выражают две противопоставляемые концепции.
4. Пункт 1 принадлежит идеалистической, метафизической концепции мира.
5. Пункт 2 принадлежит марксистской, диалектической концепции мира.
6. Марксизм борется с идеализмом; диалектика – с метафизикой.
7. Борьба эта – есть борьба старого и нового, борьба новых идей со старыми.
8. Социальное бытие людей определяет строй их мыслей.
10. Борьба старого и нового есть классовая борьба.
11. Выбрать первое – значит, остаться представителем буржуазного класса.
12. Выбрать второе – значит, занять позицию пролетариата.
13. Выбрать первое – значит, заняться описыванием ситуаций.
14. Выбрать второе – значит, конкретно анализировать конкретные ситуации.
15. Выбрать первое – сделать “British sounds”.
16. Выбрать второе – бороться за то, чтобы “British sounds” были показаны на английском телевидении.
17. Выбрать первое – значит, объяснять мир через его законы.
18. Выбрать второе – значит, без устали преобразовывать мир через понимание его законов.
19. Выбрать первое – значит, заняться описыванием мистерии этого мира.
20. Выбрать второе – значит показать борьбу людей.
21. Выбрать второе – значит, критикуя самих себя и окружающий мир, разрушить первое.
22. Выбрать первое – значит, показать все происходящие события во имя самой правды.
23. Выбрать второе – значит, отказаться от воспроизводства во имя относительной правды перенасыщенных образов происходящих событий.
24. Выбрать первое – значит, рассказать о настоящих вещах. (Брехт)
25. Выбрать второе – значит, о вещах по-настоящему. (Брехт)
26. Выбрать второе – значит, монтировать фильм до того, как он снят, пока он снимается, после съемок. (Дзига Вертов)
27. Выбрать первое – значит, распространить фильм до того, как он будет готов.
28. Выбрать второе – значит, сделать фильм, после чего распространять его; научиться делать кино, следуя правилу: работа превалирует над последующим распространением, политика превалирует над экономикой.
29. Выбрать первое – значит, снимать ~~студентов~~ *(заштриховано)*, пишущих: единство–студенты –работники.
30. Выбрать второе – значит, ~~понимать, что единство есть борьба противоположностей (Ленин)~~; *(заштриховано)* понимать, что они составляют одно целое.
31. Выбрать второе – значит, изучать противоречия между классами с помощью изображений и звуков.
32. Выбрать второе – значит, изучать противоречия во взаимоотношениях производства и производящих сил.
33. Выбрать второе – значит, ~~рискнуть узнать что и где~~ *(заштриховано)*, осмыслить свое место в производственном процессе с тем, чтобы изменить его в дальнейшем.
34. Выбрать второе – значит, знать историю революционной борьбы и свое место в ней.
35. Выбрать второе – значит, научно воспроизводить историю революционной борьбы.
36. Выбрать второе – значит, понимать, что производство фильмов – второстепенное занятие, малая часть революции.
37. Выбрать второе – значит, использовать изображения и звуки, ~~как~~ *(заштриховано)* зубы и губы – чтобы кусать.
38. Выбрать первое – значит, всего лишь открыть глаза и напрячь слух.
39. Выбрать второе – значит, читать отчеты товарища Цзян Цин.
40. Выбрать второе – значит, воевать.

оригинал на французском с английским переводом опубликован на http://www.derives.tv/spip.php?article388
Перевод на русский: Кирилл Адибеков - опубликовано на http://kinote.info/articles/240-chto-delat





Серьезно, какое отношение «классовая борьба» имеет ко всему этому? Вопиющая несправедливость времен Маркса и Энгельса осталась в прошлом. Последние 25 лет развеяли надежду любого философа-марксиста, который критиковал общество потребления. Последние годы доказали, что марксизм и коллективизм вовсе не ограждают вас от эксплуатации и отчуждения.

Ozbiljno, kakve veze “klasna borba” ima sa svim tim?
Teške nepravde iz doba Marxa i Engelsa su gotove. Proteklih 25 godina raspršilo je nade svih filozofa pod utjecajem marksizma koji su kritizirali potrošačko društvo posljednje godine dokazale su da nas marksizam i kolektivizam ne štite od izrabljivanja i otuđenja

Эксплуататор никогда не рассказывает эксплуатируемому, как он его эксплуатирует. Поэтому рассказываем мы. Именно мы – новости, телевидение, кино, газеты…

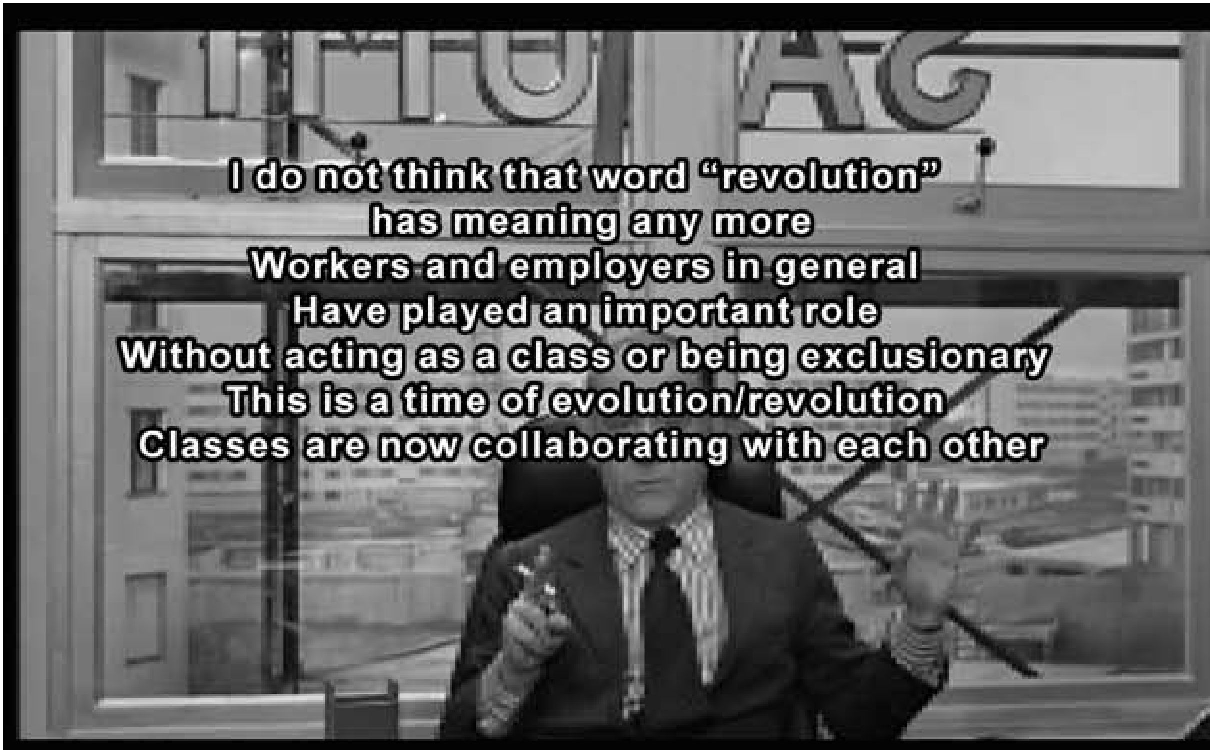
Izrabljivač nikad ne kaže izrabljivanom kako ga izrabljuje. Zato mu mi kažemo.
Upravo mi, novine, televizija, film, tisak...

Jean-Luc Godard

Što da se radi?

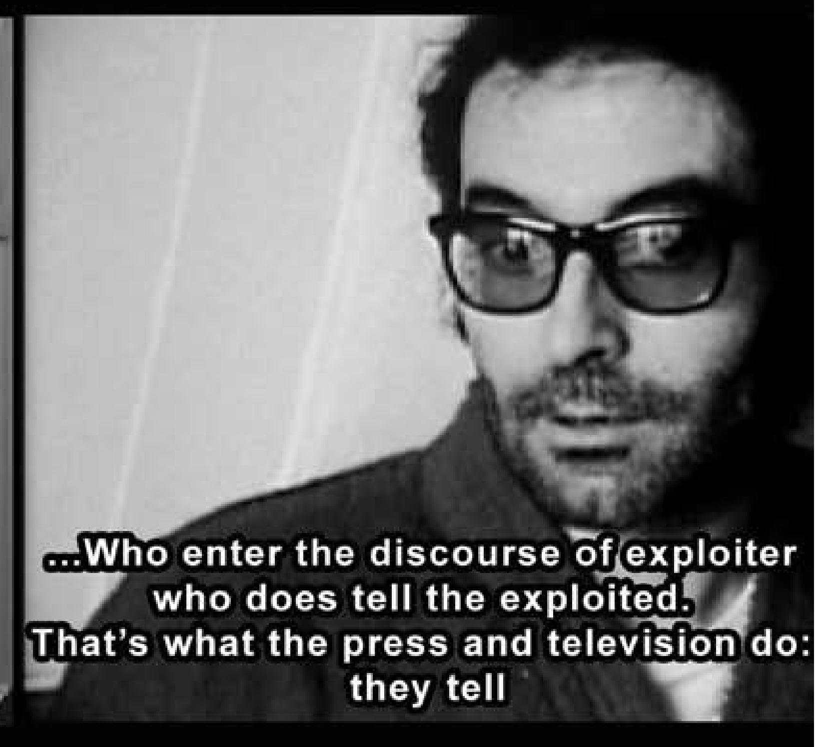
1.Moramo snimati političke filmove.
2.Moramo snimati filmove politički.
3.1 i 2 su međusobno sukobljeni i pripadaju dvjema suprotnim koncepcijama svijeta.
4.1 pripada idealističkoj i metafizičkoj koncepciji svijeta.
5.2 pripada marksističkoj i dijalektičkoj koncepciji svijeta.
6.Marksizam se bori protiv idealizma, a dijalektika protiv metafizičkoga.
7.Ta borba je borba između staroga i novoga, između novih i starih ideja.
8.Društvena egzistencija ljudi određuje njihovu misao.
9.Borba između staroga i novoga je klasna borba.
10.Činiti 1 znači ostati biće buržoaske klase.
11.Činiti 2 znači zauzeti poziciju proleterske klase.
12.Činiti 1 znači stvarati opise situacija.
13.Činiti 2 znači provoditi konkretnu analizu konkretne situacije.
14.Činiti 1 znači snimiti British Sounds.
15.Činiti 2 znači boriti se za prikazivanje British Sounds na engleskoj televiziji.
16.Činiti 1 znači razumjeti zakone objektivnoga svijeta kako bi se objasnilo taj svijet.
17.Činiti 2 znači razumjeti zakone objektivnoga svijeta kako bi se taj svijet aktivno transformiralo.
18.Činiti 1 znači opisivati pokvarenost svijeta.
19.Činiti 2 znači pokazati narod u borbi.
20.Činiti 2 znači uništiti 1 oružjem kritike i samokritike.
21.Činiti 1 znači ponuditi potpun pogled na događaje u ime istine po sebi.
22.Činiti 2 ne znači fabricirati predovršene slike svijeta u ime relativne istine.
23.Činiti 1 znači govoriti kako stvari stoje. (Brecht).
24.Činiti 2 znači govoriti kakve stvari doista jesu. (Brecht).
25.Činiti 2 znači montirati film prije nego što ga se snimi, proizvoditi ga za vrijeme snimanja i proizvoditi ga nakon snimanja. (Dziga Vertov).
26.Činiti 1 znači distribuirati film prije nego što ga se proizvede.
27.Činiti 2 znači proizvesti film prije nego što ga se distribuira, naučiti ga proizvesti slijedeći princip da proizvodnja određuje distribuciju, a politika određuje ekonomiju.
28.Činiti 1 znači snimiti studente koji pišu: Jedinstvo – Studenti – Radnici.
29.Činiti 2 znači znati da je jedinstvo borba suprotnosti (Lenjin), znati da je dvoje u jednome.
30.Činiti 2 znači slikama i zvukovima proučavati proturječja između klasa.
31.Činiti 2 znači proučavati proturječja između proizvodnih odnosa i proizvodnih snaga.
32.Činiti 2 znači usuditi se znati gdje smo, odakle smo došli, znati svoje mjesto u procesu proizvodnje kako bismo ga tada promijenili.
33.Činiti 2 znači znati povijest revolucionarnih borbi i biti određen njima.
34.Činiti 2 znači proizvoditi znanstvene spoznaje o revolucionarnim borbama i njihovoj povijesti.
35.Činiti 2 znači znati da je snimanje filma sekundarna aktivnost, malen kotačić revolucije.
36.Činiti 2 znači služiti se slikama i zvukovima kao zubima kojima se grize.
37.Činiti 1 znači samo otvoriti oči i uši.
38.Činiti 2 znači čitati izvještaje druga Kiang Tsinga.
39.Činiti 2 znači biti militantan.

siječnja 1970



Не думаю, что слово «революция» еще имеет смысл. Рабочие и работодатели в целом сыграли важную роль, не действуя при этом как класс или исключая противоположную сторону. Сейчас время эволюции/революции. Сегодня классы сотрудничают между собой...

Mislim da riječ "revolucija" više ništa ne znači radnici i poslodavci općenito igraju važnu ulogu a da ne djeluju kao klasa niti ekskluzivistički ovo je vrijeme evolucije/revolucije
klase danas surađuju jedna s drugom



…Те, кто проникает в дискурс эксплуататора, кто рассказывает эксплуатируемым.
Вот что делают газеты и телевидение: они рассказывают.

...Tko ulazi u diskurs izrabljivača koji to kaže izrabljivanima. To čine tisak i televizija: kazuju

Стефан Йонссон

Я буду говорить сегодня прямо, без обиняков. Если в современной культурной и эстетической практике есть тенденции, порождающие что-то, что заслуживает названия «критических документов», то как такие документы определять и каковы причины их существования?

Во-первых, я выскажу предположение, что современное культурное производство отмечено противостоянием двух тенденций: эстетизации журналистики и политизации искусства. Иными словами, в то время как конвенциональная журналистика во многом превратилась в поставщика беллетристики, искусство нередко вступает на службу знания.

Во-вторых, я упомяну некоторые недавние высказывания о документальном искусстве, фотографии и кино, с тем, чтобы показать, что документальная форма – это проводник для такой трансформации искусства и журналистики.

В-третьих, я задамся вопросом, можно ли эти примеры документальных произведений понимать в контексте реализма. В заключение я укажу на некоторые последствия такого подхода.

Думаю, сегодня широко распространено ощущение, что новостные медиа зачастую жертвуют правдой во имя, скажем так, «национальных» или «экономических интересов». И что художники и кинематографисты выполняют львиную долю того, что должны делать журналисты. Это вовсе не данность, что искусство обязано заниматься политическими проблемами, в еще меньшей степени – что оно должно конституировать себя в качестве политического или этического суда. Напротив, это та роль, которую традиционно взваливала на свои плечи журналистика. То, что искусство склонно все больше и больше брать эту ответственность на себя, свидетельствует о перемене ролей. Мы имеем дело со сдвигом в идеологической надстройке, напоминающим те сдвиги, которые столетие назад проанализировали Карл Каутский и Франц Меринг. В определенные исторические периоды, утверждали они, центральной функцией литературы, театра и искусства становится канализация информации, которая по-другому не может стать достоянием публичной сферы. Вот и сегодня, в ситуации, когда журналистика и политический дискурс стандартизированы вплоть до цензуры, искусству выпадает инспирировать дискуссии о будущем общества. Вот почему все больше и больше задачей искусства становится выразить «политическое», иными словами, конститутивные ограничения и предпосылки политических правил и экономических структур, занимающих господствующее положение в мире, в то время как журналистика все больше и больше обслуживает «политику»; она довольствуется лишь отражением ритуалов институционализированной власти и трансляцией мнений, получивших одобрение сильных мира сего. Когда журналистика сводится к роли зеркала, отражающего интересы правителей и магнатов, искусство берет на себя функцию журналистики в изначальном смысле этого слова: текущей хроники, освещающей ежедневные общественные события.

В недавно вышедшей книге французская арт-критик Доминик Баге обозревает современную художественную сцену, доказывая, что наиболее интересные художники сегодня – это кинематографисты, фотографы и создатели инсталляций, работающие вне основного круга музеев и галерей. Что объединяет этих художников, по мысли Баге, так это их сосредоточенность на том, что она называет «les temps faibles» -- бессобытийным, недраматичным развитием исторического процесса. Мейнстримные искусство и журналистика, напротив, обычно ограничиваются «les temps forts», то есть культивированием культуры конфликта, шока, сенсации и соблазна – фетишизированной версии «истории событий» по Фернану Броделю.

Этот документальный поворот заметен не только в эстетическом поле per se, но и в окружающем его критическом дискурсе. Помимо собственно произведений искусства можно привести множество других примеров. Можно назвать двухгодичной давности специальный номер, посвященный ведущим французским журналом «Коммуникации» документализму, а также недавние книги Оливье Лугона («Документальный стиль»), Ги Готье («Документализм. Другое кино»), Роже Одена («Золотой век документального кино») и Дидье Мауро («Документализм. Кино и телевидение»). И не случайно, я думаю, мировая киноаудитория заново открыла для себя документальное кино, как это доказывает огромный успех «Быть и иметь» Николя Филибера, фильма о скучных буднях и героической преданности своему делу обычного школьного учителя, и, конечно, «Боулинга для Коломбины» и «Фаренгейта 9/11» Майкла Мура.

Доминик Баге видит причины возрождения интереса к документальному кино в усталости, которая, на ее взгляд, парализовала мир искусства. Модернистский дух инакомыслия исчерпал себя, утверждает она, что приводит не только к все более вымученным попыткам завоевать зрителя, прибегая к экспериментам с шоком и насилием, или поддерживая рыночные механизмы и создавая популярные, приятные, возбуждающие произведения, или, с другой стороны, обращаясь к «эстетике взаимодействия», в которой искусство используется в качестве катализатора социальных изменений на местном уровне. В поисках выхода из тупика нынешних визуальных искусств многие художники обратились к документальной традиции, которая вообще-то никогда не считалась частью изобразительного искусства, а рассматривалась как ответвление кино, фотографии и репортажа. Таким образом, документализм, с точки зрения Баге, является ответной реакцией на постмодернизм, а потому и составной частью культуры постсовременности. Перефразируя Хэла Фостера: искусство, которое остается после конца искусства, -- это искусство документализма.

Я уже высказал предположение, что, на мой взгляд, этот новый интерес к документализму, возможно, связан не столько с системой искусства, сколько с возрастающей фикциональностью и театральностью западной культуры в целом и ее журналистики в частности. Но вне зависимости от того, как мы его объясняем, кажется, ясно, что нынешний документализм образует то, что Баге называет «un nouvel art politique», новым политическим искусством.

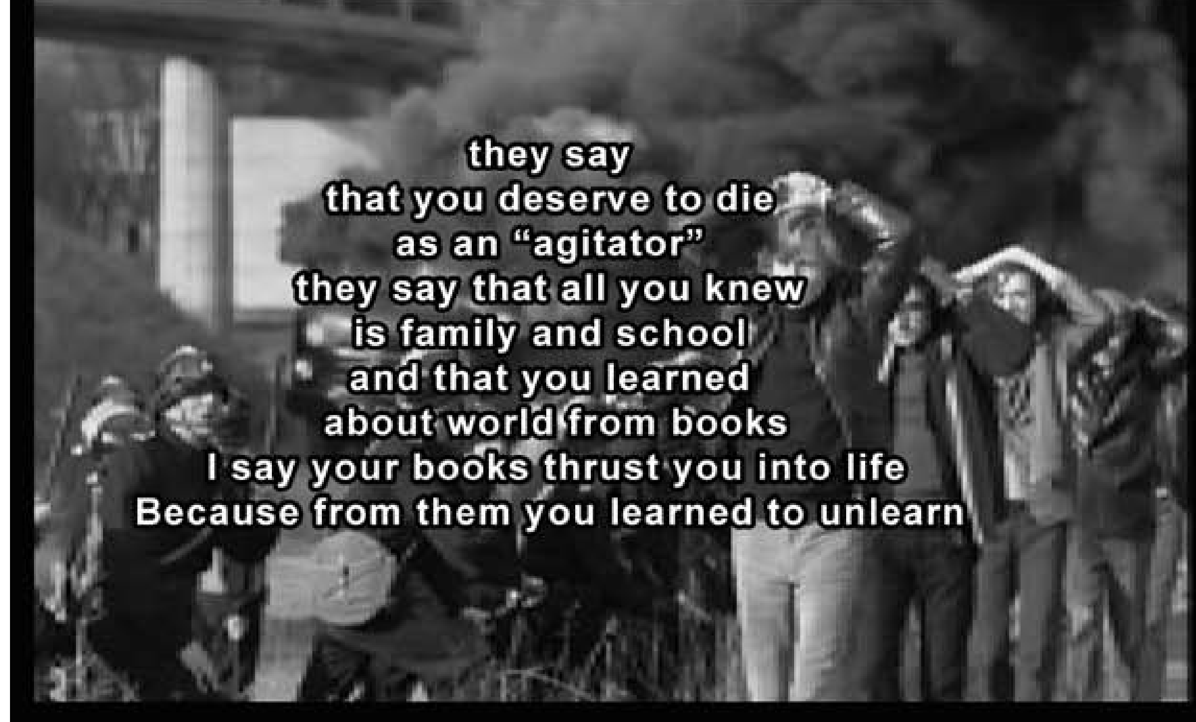
Документальный поворот в современном искусстве, таким образом, представляет собой поворот к «политическому». Остается выяснить, является ли он поворотом к реализму. Без сомнения, между современным документализмом и реализмом имеется поверхностная связь. Многие художники-документалисты идентифицируют себя как реалистов. Если раньше создатели документального кино ассоциировали себя с репортерской журналистикой или с визуальной социологией и визуальной антропологией, то сегодня они выбирают скорее традицию критического реализма. Тьери Гаррель, продюсер документального кино на французском телевидении, утверждает, что документальное кино играет для нашей эпохи такую же роль, какую реалистический роман играл для культуры XIX века. С реализмом Бальзака и натурализмом Золя современных документалистов объединяют три вещи: горячий интерес к социальной и психологической сложности, интерпелляция читателя-зрителя, который когнитивно увлечен повествованием, и расширение повествовательных регистров и способов изображения в целях включения скрытых аспектов реальности[1]. Вторя Ле Корбюзье, который суммировал свою идею современного дома как «машины для жилья» (une machine à habiter), Гаррель называет документальное кино «une machine à penser» – не мыслящей машиной, но машиной для мысли.

А теперь позвольте мне перейти к примерам. Как вы наверняка знаете, Аллан Секула считается не только ярчайшим представителем современного документального искусства, но и одним из его главных теоретиков. Любопытно, что он тоже выбирает реализм. Как он объясняет в недавнем интервью Бенжамину Бухло: «Решающий выбор, который я сделал в семидесятых, это выбор документального социального реализма, основывавшийся на интуиции, что этот якобы исчерпанный жанр содержит скрытые возможности. По крайней мере одна из таких возможностей, по-моему, это широкая демократическая доступность, такая, какую мы связываем с публицистикой Томаса Пейна»[2].

Тексты и визуальные работы Секулы взывают к переизобретению как реализма, так и документализма – цель, которую он стремился осуществить в своем главном произведении «Fish Story (Небылицы или морские истории)». Начатая в начале 1980-х и завершенная в конце 1990-х, «Fish Story» берет в качестве темы море как забытое пространство современности. Разом и произведение искусства и эссе, и фотожурналистика и сложный монтаж, «Fish Story» увязывает капиталистическую мировую систему – с ее погрузо-разгрузочными работами, осуществляемыми с помощью контейнеров, и ранее не попадавшими в поле зрения, а сегодня такими знаменитыми «внешними» портами с дешевой рабочей силой – с морем как художественно-историческим мотивом, от голландской живописи до Тёрнера и «Броненосца "Потемкин"» Эйзенштейна. «Fish Story» – это невероятно амбициозное произведение, документально свидетельствующее о жизни тружеников моря на пяти континентах; его смысл движется по спирали, все более расширяющимися вовне кругами – к миру, вырывая с корнем музейную мудрость истории искусства и швыряя ее во вселенную труда и коммерции, прежде неведомую искусству и литературе.

Пока что я лишь бегло очерчу эту территорию для будущего исследования. Если мы нуждаемся в теории реализма, чтобы понять современные эстетические практики, тогда работа Секулы – это незаменимая точка отсчета, поскольку, в силу своих качеств, она создает полноценную реалистическую теорию.

Говоря по-другому, реализм всегда предлагался как ответ на вопрос вроде тех, что ставит работа Секулы. Пользуясь языком Маркса, изначальный вопрос таков: учитывая, что господствующая идеология – это идеология правящего класса, а также учитывая, что эта идеология призвана скрывать экономическую и социальную реальность, каким образом можно изобразить реальную природу общества и разоблачить идеологию как форму мистификации, каковая искажает знание реальности? В радикальных эстетических теориях, возникших в конце XIX века, в качестве ответа на такого рода вопросы и был предложен «реализм». Он стал именем для критических документов, визуальных или



Они говорят, что ты заслуживаешь смерти как «агитатор». Они говорят, что всё, что ты знал – это семья и школа, и что мир ты изучал по книгам. А я говорю: эти книги бросили тебя в жизнь,потому что по ним ты учился разучиваться.

kažu da ste zaslužili smrt kao "agitator" kažu da ste znali samo za obitelj i školu i da ste o svijetu učili iz knjiga ja kažem vaše knjige bacaju vas u život Jer ste iz njih naučili zaboravljati



Я старался создать образы попроще, не такие сложные – как раз для того,чтобы показать, насколько сложна ситуация.

Pokušao sam stvoriti slike koje su jednostavnije i manje komplicirane upravo kako bih pokazao koliko je situacija zamršena

литературных, разоблачавших идеологию и изображавших реальную природу общества.

Но что это значит: реальная природа общества? На мой взгляд, и я думаю, вы его разделяете, к реальности нет прямого, непосредственного доступа. Реальность необходимо извлечь, сконструировать, возможно даже создать. Я хочу сказать, что «реализм» всегда был именем определенных критических и повествовательных стратегий, использовавшихся для того, чтобы извлечь «реальность». С этой точки зрения, реализм – это не столько название определенного стиля, эпохи или эстетической формы, отражающих мир подобно зеркалу, сколько вопрос определенной практики. Я бы назвал эту практику «реалистической деятельностью», по аналогии с тем, как Ролан Барт назвал «структуралистской деятельностью» соответствующую – структуралистскую – практику.

Реалистическая деятельность: это понятие соответствует многим определениям, которые видят в реализме процесс картирования, расшифровки и интерпретации воспринимаемого мира. Однако чтобы называться «реалистической», а не структуралистской или просто эстетической, эта деятельность должна войти в определенные отношения со своим объектом.

Итак, вместо того чтобы определять реализм через отсылку к статичной оппозиции между идеологическим и реальным, мы подходим к понятию реализма, вписанному в динамические отношения между субъектом и объектом. Понятие реализма именует определенную субъективную модификацию объекта. Причем это не может быть просто какая угодно модификация, но такая, при которой объект устанавливается как объект познания. Более того, это должен быть особый объект познания, а именно сама «история», или по меньшей мере определенная исторически «типичная» ситуация либо конфликт.

Поскольку это разом и шокирующе сильное, и непозволительно расплывчатое утверждение, я должен незамедлительно уточнить, что «история» в реалистическом искусстве, конечно, никогда не появляется как объективная истина, но как результат производства или деятельности. Реалистическое искусство и литература рождаются тогда, когда писатель или художник, ощущая всю тяжесть исторического момента, откликаются на историю творческим актом. Мы помним разграничение, которое Доминик Баге проводит между «les temps forts» (кульминационными моментами истории, темпоральностью власти) и «les temps faibles» (темпоральностью повседневной человеческой деятельности, историей анонимных людей). Здесь уместно пересмотреть самый печально известный аспект реалистической эстетики Лукача. Тайной целью реалистического романа, утверждает Лукач, было выстроить общественную тотальность так, чтобы поместить вытесненные на задворки общества классы в центр исторической драмы.

В современном документальном кино и искусстве история сходным образом конструируется так, чтобы выдвинуть задворки или их обитателей на авансцену. Скрытый нарратив многих современных работ символизирует глобальный нарратив, в котором низшие классы выходят с заднего плана на план передний. Однако они редко фигурируют как агенты своей собственной истории, или того, что Лукач называл субъектом-объектом истории. Как правило, они показаны подчиненными, жертвами, фигурами «homo sacer» по Джорджо Агамбену.

Таким образом, мировоззрение, которое обнаруживается в большинстве произведений современного документального искусства, отличается от идеи реализма у Лукача, однако со структурной точки зрения оно, по существу, остается идентичной с этой идеей: истина истории видится лежащей ниже или вне норм, управляющих господствующими изображениями истории. Чтобы достичь этого места, кинорежиссеры-документалисты, фотографы, писатели и художники стремятся запечатлеть, перевести и придать смысл голосам и жизням исключенных множеств: беженцев, гастарбайтеров, иностранцев без документов, безработных, жертв Холокоста и других геноцидов, массовых истреблений и войн – в Камбодже, Руанде, Боснии, Алжире, Афганистане, Ираке, Палестине, Европе, США и в других местах. Это, несомненно, доминирующая тенденция в сегодняшнем документальном искусстве и кино. То, что иногда называют этнографическим поворотом и новым тьермондизмом (от франц. tiers – третий, и monde – мир), на что ссылаются как на «наделение голосом», «свидетельства» или «рассказы очевидцев» – все это, по существу, суть разные выражения реалистической деятельности с ее стремлением потребовать у истории отчет о смысле. Документальные стратегии Аллана Секулы отклоняются от этой модели, поскольку его работа не только запечатлевает речь жертвы, голос подчиненного, но и осуществляет систематическую рефлексию систем репрезентации, этот голос замалчивающих. Что Секула делает видимым, так это тайные истории мировой торговли и истории искусства. На самом деле главным объектом его работы тоже выступает особая структурирующая и упаковывающая конструкция, а именно сам контейнер. Превращая контейнер в организующую идею своего архива глобализации, он искусно направляет внимание зрителя на вещи скрытые, спрятанные внутрь, на явления и практики, о которых не говорят ни история маринистики, ни сегодняшние экономика и политика. Прежде всего я думаю о содержимом этих контейнеров, этой амальгаме труда и ценности-стоимости, которая не должна быть явлена взору, в противном случае рухнут господствующие нормы истории искусства и экономики. В каком-то смысле Секула имитирует марксову процедуру в «Капитале». Он берет товар – ибо он-то и содержится, конечно же, внутри контейнеров – как отправную точку для своей попытки изобразить капитализм.

Очевидно, дабы подкрепить эти поверхностные утверждения, в этом месте мне следовало бы проделать подробное чтение примеров сегодняшних документальных произведений, чтобы продемонстрировать, как они соответствуют реалистической схеме. На это у меня здесь нет времени, но я надеюсь, мне удалось показать, почему такое начинание могло бы быть интересным. Если документализм, по утверждению Тьери Гарреля, является «une machine à penser», это должно означать, что машина эта – для осмысления и переосмысления самого реализма.

В заключение я хотел бы сказать, почему это полезный проект еще и с более конвенциональной точки зрения. Как вам известно, истории документального жанра пока не существует. Есть хорошие истории документального кино, документальной фотографии, документального искусства, документальной литературы, документального телевидения, документального радиовещания, документального театра и искусства репортажа. Но нет единой истории Документализма.

Иными словами, чего нам не хватает, так это концептуальной рамки, которая могла бы объединить различные поля культурного производства. Существуют ли такие связи, которые могли бы обеспечить единую историю документальных произведений? Документальную практику XX века можно разбить на три периода. Первый – это момент ее возникновения в 1920—1930-е годы. Второй – 1960-е годы. Сегодня мы переживаем третью волну. В каждый из трех периодов все разнообразные средства – от визуального искусства до литературы – распространили свои способы репрезентации на область документалистики, что подталкивает к мысли, что существует историческая и эстетическая логика, общая для всех способов документального производства.

Эта логика называется реализм. Иными словами, если мы хотим иметь историю одной из наиболее влиятельных повествовательных и визуальных форм XX века, нам нужна теория, которая рассматривает документальную продукцию как форму реализма, а реализм – как производство критических документов.

Такой концептуальный выбор имел бы дополнительные преимущества. Определив документальные практики XX века как выражения реалистической деятельности, мы смогли бы увязать их с историей XIX века. Канонический реализм Франции и Британии 1840-х годов и натурализм 1880-х оказались бы тогда вписаны в генеалогию современной документальной практики. Это генеалогия объяснила бы различные реалистические стратегии, которые, по-видимому, реактивируются и обновляются вместе с каждой радикальной трансформацией нормативного «мировоззрения», или вместе с каждой так называемой «культурной революцией».

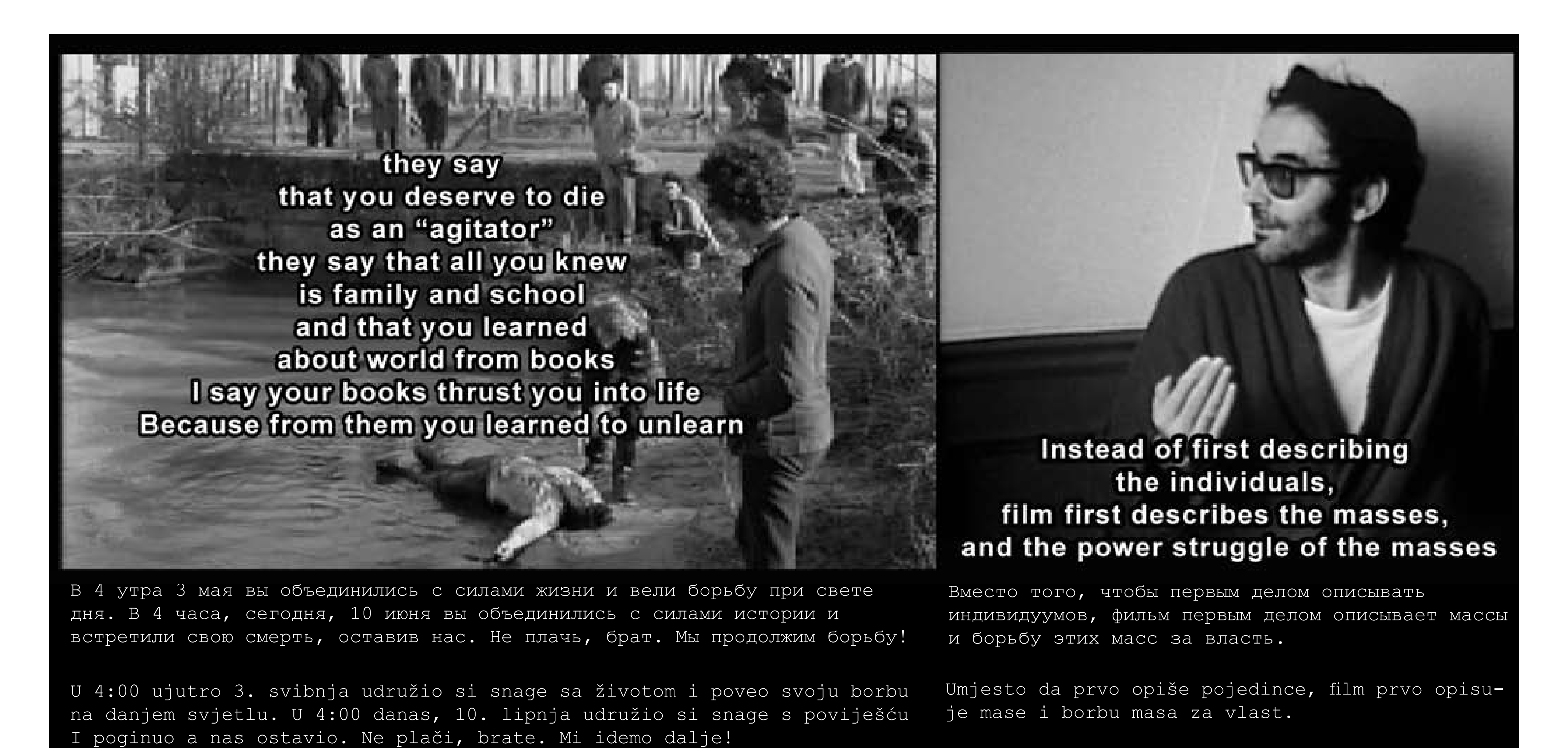
Развивая вышесказанное мною о документализме, можно утверждать, что конечным объектом реалистической деятельности является именно «политическое» – то есть системы репрезентации, обуславливающие строение данного общества как разграниченного политического тела и тождественного себе сообщества. Реализм выходит на передний план всякий раз, когда эти господствующие системы репрезентации утрачивают свою руководящую хватку и становятся объектом обсуждения. А такие времена – это также времена для производства того, что мы будем обсуждать здесь под рубрикой «критических документов».

Перевод с англ. Александра Скидана

Текст лекции прочитанной в IASPIS, Стокгольм в сентябре 2006 в рамках семинара **Slowly learning to Survive the idea to simplify**, организованной группой PRODUCTION UNIT

Примечания:

1. Thierry Garrel, "Le documéntaire, machine à penser," [Interview by Dominique Paini]. *Art press*, no. 264 (2002): 49-50.
2. Allan Sekula and Benjamin H. D. Buchloh, "Conversation," In Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, ed. Sabine Breitwieser (Vienna: Generali Foundation, 2003), 38. Томас Пейн (1737–1809) – англо-американский публицист, прозванный «крестным отцом США».



В 4 утра 3 мая вы объединились с силами жизни и вели борьбу при свете дня. В 4 часа, сегодня, 10 июня вы объединились с силами истории и встретили свою смерть, оставив нас. Не плачь, брат. Мы продолжим борьбу!

U 4:00 ujutro 3. svibnja udružio si snage sa životom i poveo svoju borbu na danjem svjetlu. U 4:00 danas, 10. lipnja udružio si snage s poviješću I poginuo a nas ostavio. Ne plači, brate. Mi idemo dalje!

Вместо того, чтобы первым делом описывать индивидуумов, фильм первым делом описывает массы и борьбу этих масс за власть.

Umjesto da prvo opiše pojedince, film prvo opisuje mase i borbu masa za vlast.

Stefan Jonsson

Ovdje ću govoriti izravno. Ako postoje tendencije u suvremenoj kulturnoj i estetskoj praksi koje proizvode nešto što zaslužuje oznaku "kritički dokumenti", kako takve dokumente treba definirati i koji su razlozi za njihovo postojanje?
Prvo želim sugerirati da je suvremena kulturna proizvodnja na Zapadu obilježena suprotnošću između dviju tendencija: estetizacije novinarstva i politizacije umjetnosti. Drukčije rečeno, dok je konvencionalno novinarstvo uglavnom postalo prenosiocem fikcije, umjetnosti pak često ulaze u službu znanja.
Drugo, spomenut ću neke novije izjave o dokumentarnoj umjetnosti, fotografiji i filmu, kako bih pokazao da je dokumentarna forma sredstvo te transformacije umjetnosti i novinarstva. Treće, upitat ću može li se te primjere dokumentarnih umjetničkih djela razumjeti u okviru realizma. Na kraju ću istaknuti neke posljedice tog pristupa.

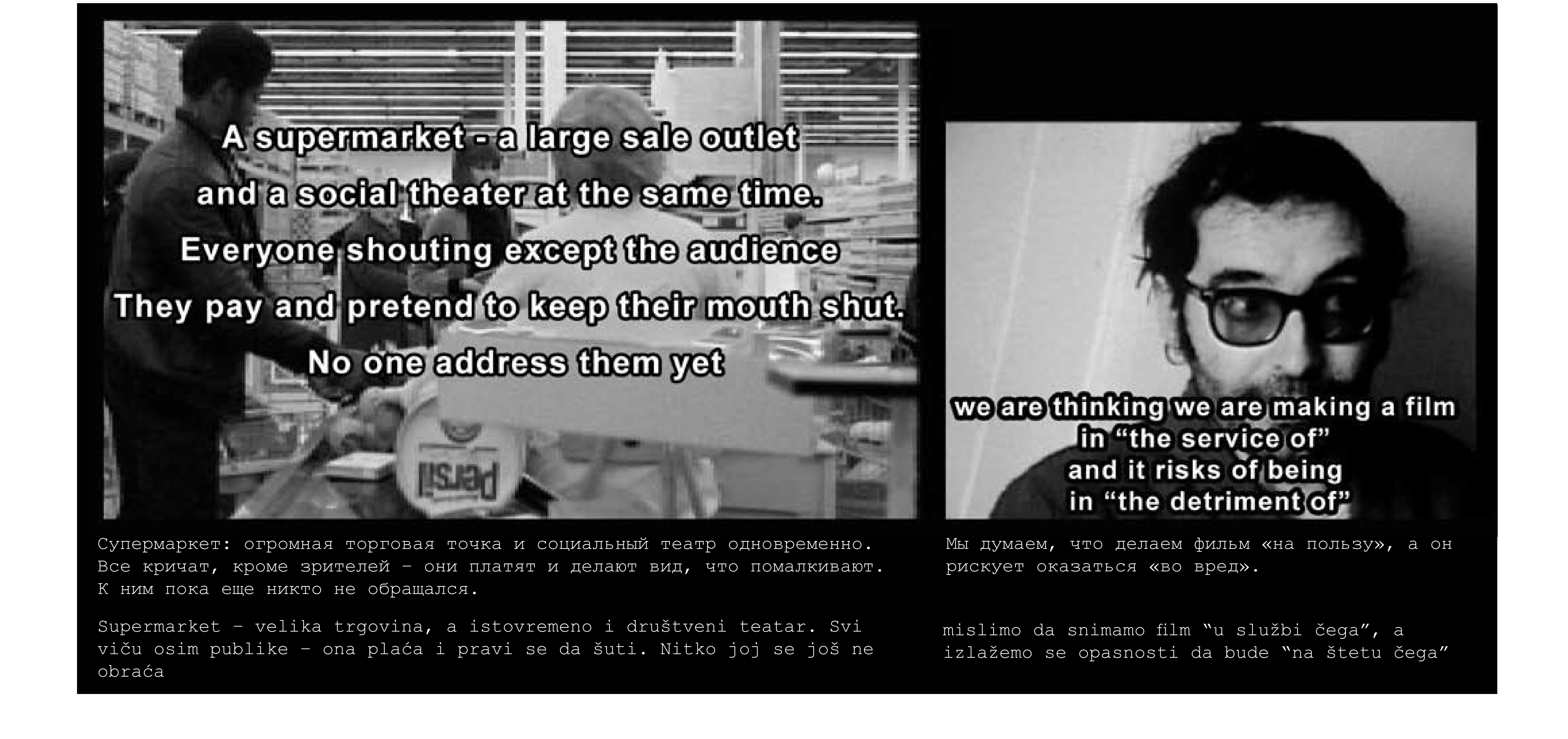
Mislim da današnji novinski mediji u širokom smislu često žrtvuju istinu radi, recimo, koristi "nacionalnog interesa" ili "ekonomskog interesa". Osim toga, umjetnici i filmaši u jakom smislu obavljaju velik dio rada koji bi trebali obavljati novinari. Uopće nije danost da se umjetnosti trebaju baviti političkim pitanjima, a još je manje danost da bi se trebale uspostaviti kao političko ili etičko sudište. Naprotiv, taj teret tradicionalno na plećima nosi novinarstvo.
To što su umjetnosti sklone preuzeti tu odgovornost svjedoči o zamjeni uloga. To je pomak u ideološkoj nadgradnji, prilično nalik onome koji su prije stotinu godina analizirali Karl Kautsky i Franz Mehring. Ustvrdili su da u određenim povijesnim razdobljima glavna funkcija književnosti, kazališta i umjetnosti postaje kanalizirati informacije i ideje koje su inače zabranjene u javnoj sferi. Tako i danas, u situaciji u kojoj su novinarstvo i politički diskurs standardizirani do granice cenzure, upravo umjetnostima zapada da nadahnu rasprave o budućnosti društva. Zato je zadaća umjetnosti u sve većoj mjeri da posluže kao izraz "političkoga", to jest, konstitutivnih granica i preduvjeta političkih strategija i ekonomskih struktura koje vladaju svijetom, dok novinarstvo pak sve više služi "politici"; ono se zadovoljava time da samo odražava rituale institucionalizirane moći i prenosi mišljenja koja su odobrile vlasti. Budući da je novinarstvo reducirano na tek nešto više od ogledala za prinčeve, umjetnosti poprimaju ulogu žurnalizma u izvornom smislu tog pojma: tekuće kronike koja osvjetljava svakodnevne društvene događaje.

Francuska likovna kritičarka Dominique Baqué u nedavno objavljenoj knjizi pregledava suvremenu likovnu scenu i tvrdi da su najzanimljiviji današnji umjetnici filmaši, fotografi i postavljači instalacija koji djeluju izvan glavnoga kruga muzeja i galerija. Baqué tvrdi da te dokumentarne umjetnike ujedinjuje njihova usmjerenost na ono što ona naziva "les temps faibles", dosadno i nimalo dramatično odvijanje povijesnih procesa. *Mainstream* umjetnost i novinarstvo, suprotno tome, obično se ograničava na "les temps forts", to jest na njegovanje kulture konflikta, šoka, senzacije i zavođenja – fetišizirane verzije "povijesti događaja" Fernanda Braudela.
Taj dokumentaristički zaokret nije vidljiv samo na estetskom polju *per se* nego i u kritičkom diskursu koji nas okružuje. Osim umjetničkih djela kojima smo okruženi, moglo bi se spomenuti i mnoge druge primjere. Moglo bi se spomenuti posebno izdanje koje je veliki francuski list *Communications* posvetio dokumentarnom filmu prije nekoliko godina, kao i novije knjige Oliviera Lugona (*Le style documentaire*), Guya Gauthiera (Le Documentaire. Un autre cinéma), Rogera Odina (L'Âge d'or du documentaire) i Didiera Maura (*Le Documentaire. Cinéma et télévision)*. Mislim da nije slučajnost što je globalna filmska publika ponovno otkrila dokumentarni film, što dokazuje ogroman uspjeh *Être et avoir* Nicolasa Philiberta, o zatupljujućoj rutini i herojskoj predanosti običnoga školskog učitelja, a naravno i *Bowling for Columbine* i *Fahrenheit 9/11* Michaela Moorea.

Dominique Baqué otkriva razloge toga obnovljenog interesa za dokumentarno u zamoru koji po njenom mišljenju paralizira svijet umjetnosti. Modernistički duh disidentstva potrošio se, tvrdi ona, a to vodi samo prema sve napetijim pokušajima da se publika osvoji eksperimentima sa šokovima i nasiljem, ili potvrđivanjem tržišnih mehanizama i stvaranjem popularnih, ugodnih i uzbudljivih djela, ili pak prihvaćanjem radikalne estetike u kojoj se umjetnost primjenjuje kao katalizator društvene promjene na lokalnoj razini. Kako bi izašli iz slijepe ulice današnjih vizualnih umjetnosti, mnogi umjetnici okrenuli su se dokumentarističkoj tradiciji, koju se nikad nije smatralo dijelom lijepih umjetnosti, nego dijelom filma, fotografije i reportaže. Dakle, kako kaže Baqué, dokumentarni film reakcija je na postmodernizam, pa stoga naravno i dio kulture postmodernosti. Da parafraziramo Hala Fostera: umjetnost koja ostaje nakon kraja umjetnosti je umjetnost dokumentarnoga.
Kao što sam sugerirao, mislim da to novo zanimanje za dokumentarno vjerojatno ima manje veze sa sustavom umjetnosti, a više sa sve većom fikcionalnošću i teatralnošću zapadne kulture općenito i njenoga *mainstream* novinarstva posebno. No kako ga god objasnili, čini se jasnim da je današnja dokumentarnost jednaka onome što Baqué naziva "un nouvel art politique", nova politička umjetnost.

Dokumentaristički zaokret u suvremenoj umjetnosti stoga je zaokret prema "političkome". Preostaje da se vidi je li to zaokret prema realizmu. Nesumnjivo postoji površna veza između suvremene dokumentaristike i realizma. Mnogi dokumentaristički umjetnici određuju se kao realisti. Dok su se proizvođači dokumentaraca nekoć povezivali s reportažnim novinarstvom, ili s vizualnom sociologijom i vizualnom antropologijom, koje konotiraju neku vrstu objektivizma, danas je vjerojatnije da će prihvatiti tradiciju kritičkog realizma. Thierry Garrel, producent dokumentarnih filmova na francuskoj nacionalnoj televiziji, tvrdi da dokumentarni film u naše doba igra onu ulogu koju je u kulturi devetnaestog stoljeća igrao realistički roman. Suvremenim dokumentaristima, realizmu Balzaca i naturalizmu Zole zajedničke su tri stvari: strastveni interes za društvenu i psihološku kompleksnost, interpelacija čitatelja-gledatelja koji ima kognitivni interes za priču, i širenje narativnih registara i modusa reprezentacije u svrhu uključivanja skrivenih aspekata stvarnosti.[1]
Pozivajući se na Le Corbusiera, koji je svoju ideju moderne stambene zgrade sažeo kao "stroj za stanovanje" (une machine à habiter), Garrel naziva dokumentarac *une machine à penser* – ne misleći stroj nego stroj za mišljenje, stroj s kojim se misli.

Dopustite mi da ukratko navedem primjer. Kao što sigurno znate, Allana Sekulu ne smatra se samo važnim predstavnikom suvremenog dokumentarnog filma nego i jednim od njegovih glavnih teoretičara. Zanimljivo je da i on prihvaća realizam, kao što objašnjava u nedavnom intervjuu s Benjaminom Buchlohom: "Glavni izbor koji sam načinio u sedamdesetima bio je za dokumentarni društveni realizam, zasnovan na intuiciji da taj navodno iscrpljeni žanr sadrži neizražene mogućnosti. Čini mi se da je barem jedna od tih mogućnosti široka demokratska čitljivost, poput one koju asociramo s pamfletima Thomasa Painea."[2]
Sekulino pisano i vizualno djelo poziva na ponovno osmišljavanje i realizma i dokumentarca – taj cilj htio je ostvariti u svom glavnom radu *Fish Story*. Pokrenut početkom 1980-ih, a dovršen krajem 1990-ih, *Fish Story* tematizira more kao zaboravljen prostor modernosti. U isti mah i umjetničko djelo i esej, i fotožurnalizam i kompleksna montaža, *Fish Story* postavlja svjetski kapitalistički sistem – uključujući i sav onaj teret što se prevozi kontejnerima u one nekoć zanemarivane, ali danas već zloglasne luke s jeftinom radnom snagom – u odnos s morem kao motivom u povijesti umjetnosti, od nizozemskih marina, preko Turnera do Ajzenštajnove *Krstarice Potemkin*. *Fish Story* je rad velikih ambicija koji dokumentira radnike na moru na pet kontinenata, a njegov značaj spiralno se širi u sve širim krugovima prema svijetu, iskorjenjujući uobičajene mudrosti povijesti umjetnosti i bacajući je u univerzum rada i trgovine prethodno nekartografirane umjetnošću i književnošću.
Zasad ću samo obilježiti taj teritorij za daljnje istraživanje. Ako nam je potrebna teorija realizma da bismo razumjeli suvremene estetske prakse, onda je Sekulin rad neprocjenjivo polazište, jer on tvori cjelovitu realističku teoriju.
To znači i da je realizam uvijek bio nuđen kao odgovor na pitanja poput onih koja postavlja Sekulin rad. Poslužimo li se Marxovim jezikom, prvotno pitanje glasi ovako: ako je vladajuća ideologija ideologija vladajuće klase, i ako ta ideologija služi kako bi prikrila ekonomsku i društvenu stvarnost, kako je moguće predstaviti stvarnu prirodu društva, i kako je moguće razotkriti ideologiju kao oblik mistifikacije koja iskrivljava spoznaju stvarnosti? U radikalnim estetičkim teorijama koje su nastale krajem devetnaestog stoljeća, kao odgovor na takva pitanja nudio se "realizam". Postao je ime za kritičke dokumente, vizualne ili



Супермаркет: огромная торговая точка и социальный театр одновременно. Все кричат, кроме зрителей - они платят и делают вид, что помалкивают. К ним пока еще никто не обращался.

Supermarket – velika trgovina, a istovremeno i društveni teatar. Svi viču osim publike – ona plaća i pravi se da šuti. Nitko joj se još ne obraća

Мы думаем, что делаем фильм «на пользу», а он рискует оказаться «во вред».

mislimo da snimamo film "u službi čega", a izlažemo se opasnosti da bude "na štetu čega"

književne, koji su razotkrivali ideologiju i predstavljali stvarnu prirodu društva.

Ali, što to može značiti: stvarna priroda društva. Po mome mišljenju, a mislim da se slažete s njim, stvarnome se ne može pristupiti ni u kakvom neposrednom smislu. Stvarno se mora iscijediti, konstruirati, možda čak i stvoriti. Htio bih sugerirati da je "realizam" uvijek bio naziv za određene kritičke i narativne strategije primijenjene u službi ekstrahiranja "stvarnosti" iz nekog predmeta. S toga gledišta, realizam postaje ne toliko naziv za određeni stil, epohu ili estetički oblik koji odražava svijet poput zrcala, koliko pitanje određene prakse. Tu praksu htio bih nazvati "realističkom aktivnošću", po analogiji s Rolandom Barthesom i njegovim prizivanjem strukturalističke prakse u eseju "Strukturalistička aktivnost".

Realistička aktivnost: taj pojam uklapa se u mnoge definicije koje vide realizam kao proces mapiranja, dešifriranja i interpretiranja perceptibilnog svijeta. Međutim, da bi se tu aktivnost nazivalo "realističkom", a ne strukturalističkom ili čak samo estetičkom, ona mora ući u određen odnos sa svojim predmetom.

Dakle, umjesto da definiramo realizam pozivajući se na statičku suprotnost između ideološkoga i stvarnoga, približavamo se pojmu realizma koji je upisan u dinamički odnos između subjekta i objekta. Pojam realizma imenuje određeno subjektivno premodeliranje objekta. To ne može biti bilo kakvo premodeliranje nego takvo u kojemu se objekt postavlja kao objekt znanja. Štoviše, to mora biti osobit objekt znanja, naime sama "povijest", ili barem određena povijesno "tipična" situacija ili sukob.

Budući da je ta tvrdnja u isti mah i ekstremno jaka i nedopustivo nejasna, moram odmah specificirati da se "povijest" u realističkoj umjetnosti naravno nikad ne pojavljuje kao objektivna istina nego kao rezultat proizvodnje, ili aktivnosti. Realistička umjetnost i književnost nastaju kad pisac ili likovni umjetnik, osjećajući težinu svoga povijesnog trenutka, kreativnim činom reagira na povijest. Sjećamo se distinkcije Dominique Baqué između "les temps forts", važnih povijesnih trenutaka, vremenitosti moći, i "les temps faibles", vremenitosti svakodnevnog ljudskog djelovanja, povijesti anonimnih ljudi. Tu je prikladno i iznova razmotriti najozloglašenije aspekte Lukácseve realističke estetike. Lukács je tvrdio da je tajni cilj realističkog romana bio uokviriti društvenu ukupnost tako da marginalizirane društvene klase dospiju u središte povijesne drame.

U suvremenom dokumentarnom filmu i umjetnosti, povijest se slično uokviruje kako bi margine, ili marginalizirani, dospjeli na sredinu pozornice. Implicirani narativ mnogih suvremenih radova simbolizira globalni narativ u kojemu niže klase prelaze iz pozadine u prvi plan. No rijetko nastupaju kao agensi vlastite povijesti, ili onoga što je Lukács nazvao subjektom-objektom povijesti. U pravilu ih se prikazuje kao potlačene, kao žrtve, kao likove "svetog čovječanstva" Giorgia Agambena.

Svjetonazor koji nalazimo u većem dijelu suvremene dokumentaristike stoga se razlikuje od Lukácsevog poimanja realizma, ali ipak u strukturalističkom smislu u biti ostaje identičan njemu: smatra se da se povijesna istina krije ispod ili izvan normi koje vladaju dominantnim reprezentacijama povijesti.

Da bi dospjeli tu, dokumentaristički filmaši, fotografi, pisci i umjetnici teže zabilježiti, prevesti i osmisliti glasove i živote isključenih mnoštava: izbjeglica, gastarbajtera, stranaca bez dokumenata, nezaposlenih, žrtava Holokausta i drugih genocida, masovnih ubojstava i ratova – u Kambodži, Ruandi, Bosni, Alžiru, Afganistanu, Iraku, Palestini, Evropi, SAD-u i drugdje.

To je nedvojbeno prevladavajuća tendencija u dokumentarističkoj umjetnosti i filmu danas. Ono što se katkad naziva etnografskim zaokretom i novim *tièrmondisme*, o čemu se govori da "daje glas", da "svjedoči" ili kao o "pričama svjedoka" -- to su u biti razni izrazi realističke aktivnosti i njezina truda da iscrpi značenje iz povijesti. Dokumentarističke strategije Alana Sekule odstupaju od tog modela, jer njegov rad ne bilježi samo govor žrtve, glas subalternoga, nego i provodi sistematsku refleksiju o sistemima reprezentacije koji guše taj glas. Sekula iznosi na vidjelo tajne povijesti globalne trgovine i povijesti umjetnosti. Zapravo, glavni cilj njegova rada je i specifična vrsta uokvirenja i pakiranja, naime sam kontejner. Pretvarajući kontejner u organizirajuću ideju svoga arhiva globalizacije, on domišljato skreće gledateljevu pažnju na ono skriveno i sadržano, na pojave i prakse neprikazane u ni povijesti maritimnog slikarstva, ni u današnjoj ekonomiji i politici. Mislim upravo na sadržaj tih kontejnera, taj amalgam radne snage i vrijednosti koji ne smije izaći na vidjelo jer bi se tada dezintegrirale vladajuće norme povijesti umjetnosti i ekonomije. U nekom smislu, Sekula oponaša Marxov postupak u *Kapitalu.* Robu – jer naravno da je ona natrpana u kontejnerima – uzima kao polazište svog truda da predstavi kasni kapitalizam.

Očito, da bih potkrijepio te površne izjave, sada bih trebao izvesti detaljno čitanje drugih primjera dokumentarističke proizvodnje danas, da bih pokazao kako se uklapaju u realističku shemu. Ovdje nemam vremena za to, ali nadam se da sam pokazao zašto bi to bio zanimljiv poduhvat. Ako je dokumentarac, kao što je rekao Thierry Garrel, "une machine à penser", onda to mora značiti da je to stroj kojim treba misliti, i iznova promišljati, sam realizam.

Na kraju bih i s konvencionalnijega gledišta želio reći zašto je to vrijedan projekt. Kao što znate, još nema povijesti dokumentarnoga žanra. Postoje dobre povijesti dokumentarnoga filma, dokumentarne fotografije, dokumentarne umjetnosti, dokumentarne književnosti, dokumentarne televizije, dokumentarnog radija, dokumentarnoga kazališta i umjetnosti reportaže. Ali nema ujedinjene povijesti dokumentaristike.

Drugim riječima, nedostaje konceptualni okvir koji bi mogao povezati ta različita područja kulturalne proizvodnje. Postoje li veze koje bi zajamčile ujedinjenu povijest dokumentarističke proizvodnje? Dokumentaristička praksa dvadesetog stoljeća može se periodizirati u tri faze. Utemeljiteljski trenutak bio je 1920-ih i 1930-ih. Drugi trenutak uslijedio je 1960-ih. Danas svjedočimo trećem valu. U svakom od ta tri razdoblja, razni mediji – od vizualnih umjetnosti do književnosti – proširuju svoje moduse reprezentacije na područje dokumentaristike, što naznačuje da postoji povijesna i estetička logika koja je zajednička svim modusima dokumentarne proizvodnje.

Ta se logika zove realizam. Naime, ako želimo povijest jednog od najutjecajnijih narativnih i vizualnih formi dvadesetog stoljeća, potrebna nam je teorija koja vidi dokumentarističku proizvodnju kao oblik realizma, i to realizma kao proizvodnje kritičkih dokumenata.

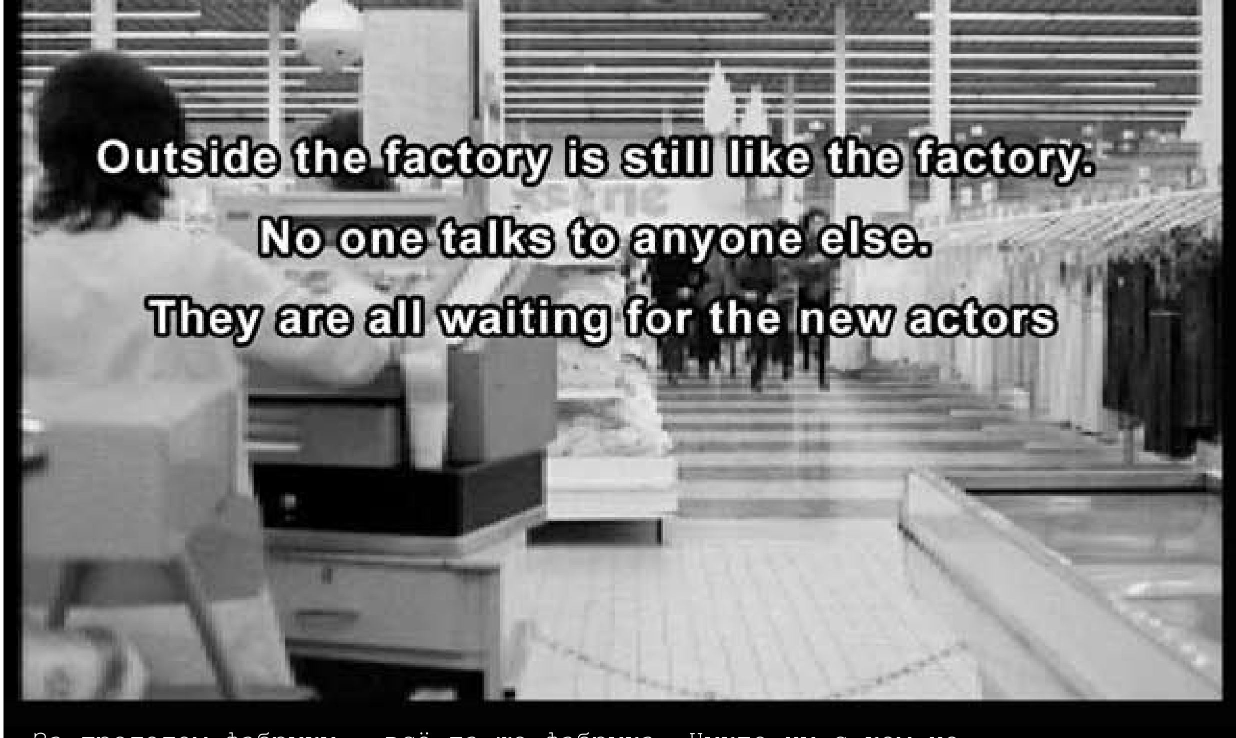
Takav konceptualni izbor imao bi i dodatnu prednost. Odredivši dokumentarističke prakse dvadesetog stoljeća kao izraze realističke aktivnosti, mogli bismo ih povezati s poviješću devetnaestog stoljeća. Kanonski realizam Francuske i Britanije 1840-ih, kao i naturalizam 1880-ih, tada bi bili upisani u genealogiju suvremene dokumentarističke prakse. Ta genealogija objasnila bi razne realističke strategije koje kao da se reaktiviraju i obnavljaju svakom radikalnom transformacijom normativnog "svjetonazora", ili svakom takozvanom "kulturnom revolucijom".

Jer, u skladu s onim što sam rekao o današnjoj dokumentaristici, moglo bi se tvrditi da je konačni objekt realističke aktivnosti upravo "političko", to jest sistemi reprezentacije koji određuju uspostavljanje danoga društva kao ograničenoga političkog tijela i zajednice identične sebi samoj. Realizam dospijeva u prvi plan kad god ti dominantni sistemi reprezentacije gube svoje ekonomsko uporište i postaju predmet spora. A takva vremena su i trenutak za proizvodnju onoga o čemu ćemo ovdje raspravljati kao o "kritičkim dokumentima".

Predavanje na IASPIS, rujna 2006

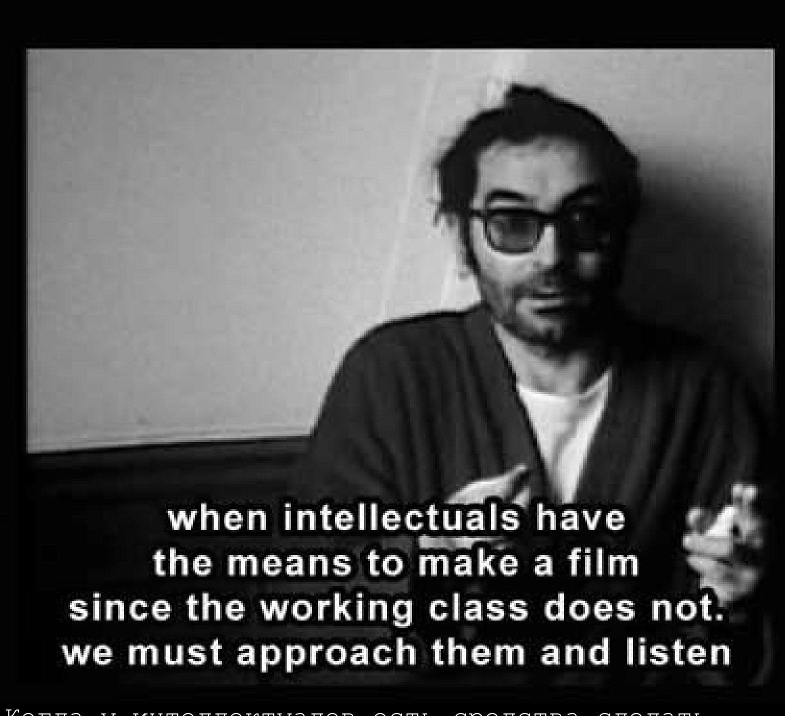
(Endnotes)

1. Thierry Garrel, "Le documéntaire, machine à penser," [Interview by Dominique Paini]. *Art press*, no. 264 (2002): str. 49-50.
2. Allan Sekula i Benjamin H. D. Buchloh, "Conversation," U: Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, ur. Sabine Breitwieser (Vienna: Generali Foundation, 2003), str. 38.



За пределом фабрики - всё та же фабрика. Никто ни с кем не разговаривает. Все ждут новых исполнителей.

Izvan tvornice ipak je kao u tvornici. Nitko ne razgovara ni s kim. Svi čekaju nove glumce



Когда у интеллектуалов есть средства сделать фильм, так как у рабочего класса их нет, мы должны наладить контакт и слушать

kad intelektualci imaju sredstva snimiti film a radnička klasa nema. moramo im pristupiti i slušati

Питер Уоткинс
Альтернативные публичные процессы и практики

Данный текст был составлен из одноименной расширенной версии, опубликованной на оригинальном языке на http://www.mnsi.net/~pwatkins/public.htm

Анализ и знание > Прямое политическое действие > Создание альтернативных медиа

Если бы нам как-то удалось развить идею, что отдельные люди и группы – т.е. общественность – могут и должны играть большую роль в определении и создании того, что они (мы) видим благодаря массовым аудиовизуальным медиа (далее МАВМ), мы сделали бы значительный шаг вперед.
Основная концепция этого проекта состоит в том, что идеи и инициативы общественности, будучи вовлечены в создание МАВМ, помогут сломить многие существующие иерархические формы и практики.
Как я в общих чертах обрисовал в этом заявлении, МАВМ систематически скрывали от общественности важную информацию, относящуюся к самим формам и практикам медиа, равно как и метод принятия решений, лежащий в основе политики вещания. Образовательные методы также лишили общественность аналитических идей и альтернативных практик, которые могли бы проложить дорогу к реформам. Общество срочно нуждается в альтернативных общественных медиа-группах, добивающихся возвращения этой насущной информации и анализа.
Лучше всего данный проект работает при участии в нем по меньшей мере двенадцати человек. Он состоит из 3 частей:

Часть А: Участники делятся на группы по 3-4 человека: каждая группа анализирует разные сюжеты из одного выпуска теленовостей или из выпусков теленовостей одного дня. Анализ включает в себя несколько задач:
• разобрать сюжет на его базовые элементы; создать «информационное табло», наглядно разъясняющее каждый аспект Моноформы – каждый монтажный стык, крупный, панорамный и прочие планы, куски диалога, звуковые и визуальные эффекты; с тем, чтобы сделать наложение и соседство каждого из них визуально очевидным, давая возможность студентам рассмотреть эффекты каждого элемента в его взаимосвязи с другими;
• изучение сюжета для сравнения выявленных «фактов» с «фактами» представленными;
• показ и обсуждение информационного сюжета с аудиторией;
• определение местоположения настоящих участников (включая интервьюируемых), или поиск репрезентативных групп – для того, чтобы выяснить, показал ли сюжет то, что действительно произошло (было сказано) или представил информацию через вопросы, поставленные медиа-специалистами – журналистом, редактором, ответственным выпускающим – т.е. теми, кто создал данный сюжет.

Часть В: Каждая группа представляет результаты своего анализа другим группам, детализируя возможные противоречия, сомнительные «факты», искажения, эффекты определенных языковых форм и т.д., а также любое возможное противодействие со стороны профессиональных телевизионщиков. После каждого такого представления результатов следует дискуссия.
Ключевые вопросы, которые могут возникнуть, включают в себя:
• централизацию власти
• ошибочность мифа «объективности» и «профессионализма»
• манипуляцию через Моноформу иерархического отношения между медиа и аудиторией.

Часть С: факультативная – но предпочтительная. Эта часть подразумевает практическую работу с видео- (или кино-) оборудованием. В упрощенном варианте этот проект можно осуществить, используя несколько простых видеокамер; монтажное оборудование хотя и желательно, не необходимо. Участники должны осмыслить то, что они узнали в частях А и В – включая иерархические отношения между медиа и аудиторией. – и использовать свое оборудование как инструмент коммуникации, чтобы осветить такую же или схожую тему, которой был посвящен новостной выпуск.
Это подразумевает, что участники должны найти свою собственную альтернативу Моноформе и иные способы интервьюирования людей на видео. Что, в свою очередь, означает критический пересмотр того, как конвенциональное ТВ использует ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, РИТМ и ПРОЦЕСС манипулирования как интервьюируемыми, так и аудиторией, а затем поиск альтернативных, менее иерархических форм. Это пример того, что я назвал бы целостным медиа-упражнением, сочетающим критическую мысль, анализ и практическую работу. Взаимодействие между группами и интервьюируемыми ими людьми, а также дискуссия с аудиторией в части А помогут студентам найти собственные способы использования видео. Монтажное оборудование позволит студентам продолжить исследовать ловушки Моноформы и изобрести собственные, более мягкие и открытые формы монтажа.

Итак, как эти альтернативные проекты можно осуществить?

Когда сообщество определилось с видео-проектом, оно может выбрать: 1) создавать ли его самостоятельно, без участия профессионалов; 2) или создавать его в сотрудничестве с местным кино- или видеорежиссером.
Так как моя идея заключается в вовлечении в эти проекты кинорежиссеров ради их изменения, я выбираю второй вариант и, таким образом, предлагаю более широкие альтернативные принципы:
• Кинорежиссер и сообщество должны работать вместе как коллеги – а не как «специалист», который показывает «непрофессионалам», как надо снимать фильмы. Кинорежиссер должен быть подготовлен к тому, чтобы делать КОЛЛЕКТИВНЫЙ фильм – ВМЕСТЕ С человеком, а не О человеке (или теме). Здесь пролегает одно важное различие.
• Режиссер должен быть готов не только проводить время с сообществом или человеком, которому посвящен фильм, но и сообща с сообществом/отдельными участниками принимать решения относительно центрального «посыла» фильма и методов, с помощью которых этого можно достичь. (Слишком часто режиссеры определяют «посыл» фильма, а затем навязывают его теме). Для группы очень важно убедиться, что режиссер склонен к такому методу сотрудничества.
• Вся группа – режиссер(ы), сообщество, герой(-и) – должны быть готовы обсуждать различные аспекты кризиса медиа (если они еще не приступили к этому), коллективно выяснять у героев их ощущения по поводу Моноформы, регуляции времени (Универсальные Часы) и т.д., а затем решить, в какой степени они готовы работать над фильмом, который ищет альтернативные способы использования времени, пространства и ритма. Выяснить, нет ли у героя(ев) фильма альтернативных идей по поводу формы и процесса.
Это крайне важно. Слишком часто съемочная группа предпринимает альтернативный проект, а потом оказывается разочарованной именно тем, что фильм выглядит не как обычный телевизионный. Другими словами, целостное изменение может произойти только в том случае, если каждый вовлеченный в производство фильма достигнет коллективного понимания того, что является действительной альтернативой.
• Каждый, включая героя(-ев), должен быть вовлечен в изучение проекта. Это прекрасный способ обогатить и децентрализовать информацию, представленную в фильме. Опять же, важно видеть, развиваются ли идеи формы и процесса исходя из присущих сообществу/индивиду характерных свойств, природы исследуемой проблемы, или из информации, обнаруженной в ходе коллективного исследования.
• Во время работы над фильмом старайтесь, насколько это возможно, устранить барьеры между делающими фильм и появляющимися в фильме. Это сложнее, чем может показаться вначале, вследствие иерархии, глубоко заложенной в практиках конвенционального кинопроизводства и в традиционных отношениях между производителями и аудиторией. Однако это возможно. Изобретайте методы достижения этого единства.
• Подобным же образом, во время монтажа старайтесь принимать во внимание интуиции и соображения каждого участника – особенно героя(ев) фильма. Это не просто – разнообразные и противоречивые мнения возникают также и на стадии монтажа, и если не прорабатывать их как следует, в результате воцарится хаос вместо консенсуса. Еще раз: будьте готовы обсуждать, если понадобится, обработку (и проблемы) Моноформы – чтобы продемонстрировать, как она может сужать и изменять восприятие аудиторией того, что сформулировано или показано в фильме, – а затем продемонстрировать разницу между методом (и психологией) Моноформы и более открытой формой языка.
• Будьте готовы показывать фильм максимально возможному числу участников, пока этап монтажа допускает изменения. Всячески приветствуйте замечания, особенно со стороны тех, кто появляется в фильме – они могут иметь совершенно иные соображения касательно того, как они представлены на экране, или могут быть критически настроены относительно того, как смонтированы их высказывания (сокращены, вырваны из контекста или наложены на другие сцены).
• Показывайте проект более широкой аудитории и проводите его обсуждения. Последующие дискуссии являются ключевыми (и требуют значительно большего времени, чем традиционные 20 минут), так как они могут помочь подготовить почву для того, чтобы сообщество осмыслило проект(ы) как жизнеспособную и необходимую альтернативу стандартной ТВ-диете.
• Будьте готовы сделать DVD- или VHS-копию для общедоступных показов на местах. Премьерные показы суть только часть длительного ПРОЦЕССА изменения и развития.
• Группа должна быть готова сообща участвовать в борьбе за то, чтобы их фильм взяли на телевидение, если выбран этот путь. Хотя телепоказ не является основной целью производства такого фильма, предложить его местному или национальному телевидению может быть полезной обучающей процедурой для группы. Вообще же нужно приготовиться к тому, что такой проект будет иметь аудиторию в несколько сотен человек, а не бесчисленные миллионы зрителей. Тесное взаимодействие с несколькими людьми предпочтительнее, чем манипулятивный и принудительный контакт со многими. Это часть процесса по трансформации отношений медиа и публики.
• Обсуждайте с аудиторией – сообществом – необходимость стать местным, объединяющим и более ориентированным на процесс средством коммуникации.
Это значит, что мы должны предоставить возможность аудитории – местным сообществам – создать их собственные формы аудиовизуальных медиа, которые одновременно станут педагогическим и популяризирующим культурными процессами.

«Как ВАША, Питер Уоткинс, работа достигает чего-либо из этого?»

Если начать подробно описывать все способы, какими я пытался создать альтернативные медиапроекты, то может показаться, что я подразумеваю существование всех альтернативных видов медиа исключительно на правах подражания «Методу создания фильмов Питера Уоткинса». Нет ничего более далекого от истины. Принципы, лежащие в основе моих попыток, многим обязаны Бертольту Брехту и другим режиссерам, а мои методы – работе итальянских неореалистов и отдельным конкретным фильмам (например, «Четыреста ударов» Франсуа Трюффо). Мои собственные методы создания кино появляются по ходу съемок и на многих уровнях оказываются довольно отличными от методов вышеперечисленных художников. Мои собственные принципы и представления развивались в процессе, и, в свою очередь, они толкают к дальнейшим изобретениям. Дело здесь в том, что довольно схожие принципы могут приводить в своем развитии к совершенно разным методам. Так случилось, что я установил определенные принципы «документальной реконструкции». Другой режиссер с такими же принципами публичного участия и саморефлексивного метода создания фильма придет к совершенно иному стилю и методу. Скотт МакДональд и альтернативное американское кино предлагают примеры режиссеров, которые разделяют многие мои заботы и принципы касательно участия публики/аудитории, но избрали при этом совершенно иные формулы и процедуры в своих кинопутешествиях.
Ссылки на мои работы важно рассматривать как всего лишь ориентир на пути к исследованию, которое, скорее всего, выльется в совершенно иные киноформулы и языковые формы для осуществления тех же принципов: участие публики в создании массовых (или местных) аудиовизуальных медиа. Другой подвох, скрывающийся в вопросе «Как ВАША работа достигает чего-либо из этого?», в том, что он подразумевает, что я преуспел в создании неподдельно плюралистической формы кино. Но это не так. Моя работа определенно была лишь устремлена к этому на протяжении многих лет – и, возможно будет признана, а не отвергнута или маргинализирована за это.

Подводя итог вышесказанному, я хотел бы очертить определенные факторы и идеи, которые, на мой взгляд, важно иметь в виду при изобретении новых типов отношений между медиа и публикой:

• Что «сообщать», «коммуницировать» означает двусторонний процесс диалога между участниками, и что это значение в равной степени должно применяться к процессу, известному под именем «массовых коммуникаций».
• Что смысл того, что мы показываем в фильме или видео, задается формами киноязыка, которым мы пользуемся.
• Что время, пространство, ритм и процесс играют важнейшую роль в определении того, имеем ли мы демократические или иерархические отношения с аудиовизуальным материалом.
• Что руководителей, возглавляющих ТВ и в коммерческое кино, а также поддерживающих их и МАВМ режиссеров и продюсеров, не выбирали на эти должности.
• Что понятие объективности не должно и не может претендовать на существование в контексте массовых аудиовизуальных медиа. Все, к чему мы можем стремиться, это ответственная субъективность.
• Что медиа-насилие заключается не только в изображениях, помещаемых на экране, – оно также существует в монтажном процессе, в использовании (злоупотреблении) пространством, временем, ритмом, звуком и т.д.
• Что история – это источник нашей жизненной силы. Это то, как мы предпочитаем называть «прошлым», «настоящим» и «будущим». То, как мы осознаем эти фазы в развитии человечества, теперь почти целиком зависит от роли МАВМ.
• Что этика, мораль и духовность играют жизненно важную роль в нашем развитии и самом бытии, и, стало быть, должны иметь место и в контексте развития МАВМ.
• Что кинорежиссеры должны иметь свободу развивать любой из вышеперечисленных элементов, также как и право на альтернативную любому из них практику, без риска подвергнуться репрессиям или маргинализации.
• Что преподаватели имеют право давать альтернативное, критическое медиа-образование без препятствий или маргинализации.
• Каждый мужчина, женщина и ребенок имеют основополагающее право на альтернативные ненасильственные, некоммерческие, неиерархические массовые или местные аудиовизуальные медиа. И должны желать этого – чтобы создать таковые.

Питер Уоткинс – британский режиссер, в настоящее время проживающий в Литве. Все его фильмы являются либо документальными, либо драмами, представленными с элементами документальной техники. Его наиболее известные фильмы: документальная драма о ядерной войне «Военная игра» (1965), «Парк наказаний» (1970), история о политических заключенных в США во время событий 1968 года, и, более поздний, «Коммуна» (2000) – документальный телесериал, реконструирующий историю Парижской коммуны 1871 года. Его официальный веб-сайт расположен по адресу http://www.mnsi.net/~pwatkins/

Перевод с англ. Павла Арсеньева

Peter Watkins
Javni alternativni proces i prakse

Sljedeći tekst sastavljen je od šireg istoimenog teksta, objavljenog nahttp://www.mnsi.net/~pwatkins/public.htm

Analiza i znanje > Izravna politička akcija > Stvaranje alternativnih medija

Ako nekako uspijemo razviti ideju da pojedinci i grupe u zajednicama – tj. javnost – mogu i trebaju igrati veću ulogu u odlučivanju i stvaranju onoga što oni (mi) vide na masovnim audiovizualnim medijima (MAVM), onda ćemo načiniti korak naprijed.
U tom prijedlogu glavno mjesto ima pojam da bi ideje i inicijative javnosti, ako ih se prihvati u stvaranju masovnih audiovizualnih medija, pomogle da se razbiju mnoge postojeće hijerarhijske ideje i prakse.
Kao što sam naznačio o ovoj izjavi, masovni audiovizualni mediji sistematski uskraćuju javnosti bitne informacije u vezi s formama i praksama medija, kao i u vezi s osnovom za donošenje odluka o politici emitiranja. Obrazovni sustavi također lišavaju javnost analitičkih ideja, procesa i alternativnih praksi koje bi mogle popločiti put za reformu. Društvu su hitno potrebne grupe alternativnih medija koje žele obnoviti te vitalne informacije i analizu.
Projekt, kako je opisan, najbolje funkcionira s barem dvanaestak sudionika. Sastoji se od tri dijela:

DIO A: Sudionici se podijele na grupe od po troje ili četvoro: svaka grupa analizira drukčiju priču iz iste tada emitirane TV-emisije ili iz televizijskih vijesti toga dana. Analiza uključuje nekoliko zadataka:
• razložiti priču na osnovne elemente, načiniti "tablicu" koja slikovno objašnjava svaki aspekt Monoforma – svaki rez, zum, pokret kamere, kadar, dijalog, zvučni i vizualni efekt; tako da supostavljanje svakog aspekta bude vizualno očito, što omogućuje studentima da istraže efekte svakog elementa u odnosu na druge • istražiti priču kako bi se usporedilo "činjenice" kakve su otkrivene s "činjenicama" kakve su predstavljene • prikazati i raspraviti vijesti s publikom • locirati ili izvorne teme (uključujući i intervjuirane ljude) ili pronaći reprezentativnu grupu kako bi se osiguralo da vijesti prikazuju ono što se uistinu dogodilo (bilo rečeno) ili predstavljaju informaciju precizno, uzimajući u obzir ona pitanja koja se u tim prvim fazama pojavljuju medijskim profesionalcima – novinaru, uredniku, producentu – koji su stvorili i proizveli vijest.

DIO B: Svaka grupa predstavlja svoju analizu i zaključke drugim grupama, potanko iznoseći moguća proturječja, sumnjive "činjenice", pogrešne prikaze, efekte jezičnih oblika itd., te svaki mogući otpor televizijskih profesionalaca. Svaki prikaz slijedi rasprava. Ključna pitanja koja se mogu pojaviti su: • centralizacija moći • zabluda mitova o "objektivnosti" i "profesionalizmu" • manipulacija putem monoformnog hijerarhijskog odnosa između medija i publike.

DIO C: opcionalan – ali poželjan. Taj dio uključuje praktični rad s video- (ili filmskom) opremom. Jednostavne verzije tog projekta mogu se provesti upotrebom nekoliko običnih videokamera; oprema za montažu nije nužna, iako je poželjna. Sudionici trebaju razmisliti o onome što su naučili u dijelu A i dijelu B – uključujući i hijerarhijske odnose između medija i publike – i poslužiti se svojom opremom kao komunikacijskim sredstvom kako bi obradili iste ili slične teme kakve su prikazane u televizijskoj vijesti. To znači da sudionici moraju pronaći svoju alternativu Monoformu i druge načine da intervjuiraju ljude na videu. To pak znači razmotriti kako konvencionalna televizija koristi vrijeme, prostor, ritam i proces manipuliranja i intervjuiranima i publikom – a potom pronaći alternativne, manje hijerarhijske forme. To je primjer onoga što bih nazvao holističkom medijskom vježbom, kombinirajući kritičko mišljenje, analizu i praktičan rad. Interakcija između grupa i ljudi koje intervjuiraju, i njihovog diskursa s publikom u dijelu A pomoći će studentima da pronađu vlastite puteve u upotrebi videa. Oprema za montažu omogućuje studentima da nastave istraživati zamke Monoforma i da pronađu vlastite, nježnije i otvorenije montažne oblike.

Dakle, kako bi se moglo ostvariti te alternativne projekte?

Kad grupa u zajednici odluči ostvariti videoprojekt, može odabrati dva smjera djelovanja:
1) proizvesti ga sama, bez profesionalaca; 2) proizvesti ga u suradnji s lokalnim filmašem ili videoumjetnikom.
Budući da je moja ideja uključiti filmaše u te prijedloge promjena, odlučit ću se za drugu opciju i stoga nudim neke opće alternativne principe:

- Filmaš i zajednica trebaju raditi zajedno kao kolege – ne da "stručnjak" pokazuje "laicima" kako se to radi. Filmaš mora biti spreman snimiti KOLEKTIVAN film – S temom ili osobom, a ne O njima. U tome je važna razlika.

- Filmaš mora biti spreman ne samo provoditi vrijeme sa zajednicom i s pojedincem koji je tema filma nego i odlučivati u suradnji sa zajednicom / pojedincem o glavnom fokusu filma i metodama kojima će ga se ostvariti. (Prečesto filmaši odluče o glavnom fokusu filma i tada ga nametnu temi.) Ključno je da grupa osigura da filmaš pristane na tu metodu suradnje.

- Cijela grupa – filmaš(i), zajednica, subjekt(i) – mora biti spremna raspravljati o raznim aspektima medijske krize – ako to još nisu učinili – kako bi kolektivno prikupila od subjekata njihove osjećaje o Monoformu, o regulaciji vremena (univerzalni sat) itd., te tada odlučila u kojoj mjeri je sposobna raditi na filmu koji traži alternativne upotrebe vremena, prostora i ritma. Osigurati da subjekt(i) filma ima(ju) alternativne ideje o formi i procesu.
To je iznimno važno. Prečesto filmaš-grupa može pokrenuti alternativan projekt samo da bi subjekti filma bili razočarani krajnjim rezultatom, jer su očekivali i vjerovali da će film izgledati kao televizija. Drugim riječima, do holističke promjene može doći samo ako svi uključeni ostvare kolektivno razumijevanje značenja alternativnoga.

- Svi, uključujući i subjekta ili subjekte, trebali bi sudjelovati u istraživanju projekta. To je izvrstan način za obogaćivanje i decentraliziranje informacija predstavljenih u filmu. Opet, važno je vidjeti da li ideje o formi i procesima razvijaju iz prirode teme, karaktera ili osobnosti zajednice / pojedinca, priroda problema koji se istražuje, ili iz informacije koja dolazi na vidjelo u kolektivnom istraživanju.

- U procesu snimanja filma, pokušajte što je više moguće uklanjati prepreke između onih koji film snimaju i onih koji se u njemu pojavljuju. To je teže nego što se čini, zbog duboko ugrađene hijerarhije u konvencionalnoj filmaškoj praksi i u tradicionalnim odnosima između medijskog proizvođača i publike. Ali, moguće je. Izmislite načine da se to postigne.

- Slično tome, u montaži pokušajte uključiti osjećaje i mišljenja svih sudionika – posebno subjek(a)ta filma. To nije lako – u montaži nastaju višestruka i sukobljena mišljenja, i ako se s njima ne postupa oprezno, mogu stvoriti kaos umjesto konsenzusa. Opet, budite spremni raspravljati, ako je potrebno, o funkcioniranju (i problemima) Monoforma – pokazati kako može omesti i promijeniti javnu percepciju nečega što je izjavljeno ili prikazano na filmu – a tada pokazati razliku između monoformne metode (i psihologije) i otvorenijeg jezičnog oblika.

- Budite spremni prikazati film što je moguće većem broju sudionika dok je u fazi montaže još moguće unositi promjene. Potičite komentare i slušajte posebno one koji se pojavljuju u filmu – oni će možda imati posve drukčije ideje o tome kako su prikazani, a mogu i biti kritični prema načinu na koji su njihove izjave reducirane, izvađene iz konteksta ili supostavljene drugim prizorima.

- Prikažite projekt široj zajednici i organizirajte rasprave o djelu. Ključne su naknadne rasprave (i zahtijevaju više od ritualnih 20 minuta), jer one mogu pomoći da zajednica pripremi način da te projekte vidi kao održivu i nužnu alternativu standardnoj televiziji.

- Budite spremni pripremiti rad na DVD-u ili VHS-u radi lokalnih projekcija. Početne projekcije samo su dio trajnog PROCESA promjene i razvoja.

- Grupa u zajednici mora biti spremna na borbu da svoj rad emitira na televiziji, ako odluči poći tim putem. Iako prikazivanje na televiziji nije glavna svrha proizvodnje takvog filma, čin predlaganja lokalnoj ili nacionalnoj televiziji mogao bi biti koristan proces učenja za zajednicu. U biti, budite spremni prihvatiti da projekt u zajednici može imati publiku od nekoliko stotina, a ne nebrojene milijune. Holistički odnos s nekolicinom mnogo je poželjniji od manipulativnog, prisilnog kontakta s mnoštvom. To je dio procesa promjene odnosa između medija i publike.

- Raspravljajte s publikom – zajednicama – o potrebi da mediji postanu lokalni, više sudionički i usmjereni prema procesu.
To znači da moramo otvoriti mogućnosti za javnost – lokalne zajednice – da stvore svoje vlastite oblike audiovizualnih medija, koji u isti mah postaju pedagoški procesi i procesi popularne kulture.

"Kako je VAŠ rad – Petera Watkinsa – postigao nešto od toga?"

Ako odgovorim navodeći sve načine na koje sam pokušao stvoriti alternativne medijske projekte, moglo bi se činiti da impliciram da biti alternativan znači slijediti "metodu snimanja filma po Peteru Watkinsu". Ništa ne bi moglo biti dalje od istine. Principi u osnovi mojih pokušaja mnogo duguju radu Bertholda Brechta i drugih, a moje metode – radu talijanskih neorealističkih filmaša, i nekim konkretnim filmovima (npr. ČETIRI STOTINE UDARACA Françoisa Truffauta). Moje vlastite filmaške metode pojavile su se usput i bitno su drukčije na mnogim razinama od metoda spomenutih umjetnika. Moji vlastiti principi i pojmovi razvili su se u tom procesu, a pritom su i sami potaknuli daljnje inovacije. Poanta je u tome da su isti ti principi mogli dovesti do razvoja posve novih metoda. Dogodilo se da sam razvio određene principe "dokumentarne rekonstrukcije". Neki drugi filmaš mogao je uzeti iste principe javne participacije i autorefleksivnog snimanja filma, i pojaviti se s drugim stilom i procesom. Scott MacDonald i alternativni američki film nude primjere filmaša koji imaju mnoge srodne teme i principe o participaciji javnosti / publike, ali u svojim filmskim putovanjima odabrali su posve drukčije formule i procese. Reference na moj rad važno je vidjeti samo kao vodič na istraživačkom putovanju koje će vjerojatno rezultirati posve drukčijim filmskim formulama i jezičnim oblicima za ostvarenje istih principa: sudjelovanje javnosti u stvaranju masovnih (ili lokalnih) audiovizualnih medija.

Drugi aspekt pitanja "Kako je VAŠ rad postigao nešto od toga?" u tome je što implicira da sam uspio stvoriti uistinu pluralističan oblik filma. Nisam. Moj rad je to zasigurno godinama pokušavao – i kao takav ga treba priznati, a ne prezirati ni marginalizirati.

U zaključku, htio bih naznačiti neke faktore i ideje o kojima vjerujem da ih je važno imati na umu pri stvaranju novih odnosa između medija i javnosti:

- Komuniciranje naznačuje dvosmjerni proces dijeljenja i dijaloga između strana, a to se treba podjednako primjenjivati i na proces poznat kao "masovne komunikacije". Značenje onoga što prikazujemo na filmu ili videu oblikovano je formama filmskog jezika kojima se služimo.

- Vrijeme, prostor, ritam i proces igraju bitnu ulogu u određivanju je li naš odnos prema audiovizualnom materijalu demokratski ili hijerarhijski. Menadžeri koji vode televiziju i komercijalni film, kao ni filmaši i producenti koji njima i masovnim audiovizualnim medijima daju materijal, nisu izabrani na svoje položaje

- Pojam objektivnosti ne tvrdi, a nikad ne bi trebao ni tvrditi, da postoji u masovnim audiovizualnim medijima. Možemo težiti samo prema odgovornoj subjektivnosti.

- Medijsko nasilje nisu samo slike prikazane na ekranu – ono postoji i u montaži, u upotrebi (zloupotrebi) prostora, vremena, ritma, zvuka itd.

- Povijest je naš životni sok. To je ono što odlučujemo nazivati "prošlošću", "sadašnjošću" i "budućnošću". Način na koji percipiramo te faze poslova čovječanstva sada ovisi gotovo u potpunosti o ulozi masovnih audiovizualnih medija.

- Etika, moral i duhovnost igraju ključnu ulogu u našem razvoju i u samom našem biću, i stoga moraju imati mjesto u procesu masovnih audiovizualnih medija.

- Filmaši bi trebali imati slobodu da oprezno postupaju prema navedenim elementima, kao i pravo da vježbaju sve navedene alternative, bez represije i marginalizacije.

- Učitelji bi trebali imati pravo da podučavaju alternativno, kritičko medijsko obrazovanje, bez prepreka i marginalizacije

- Svaki muškarac, žena i dijete ima osnovno pravo na alternativne oblike nenasilnih, nekomercijalnih, nehijerarhijskih masovnih ili lokalnih audiovizualnih medija. A ako to želi – ima pravo stvoriti ih.

Peter Watkins je britanski filmaš trenutačno baziran u Litvi. Svi njegovi filmovi su ili dokumentarni ili drame predstavljene dokumentarnim tehnikama. Među najpoznatijim filmovima su dokudrama o nuklearnom ratu The War Game (1965.), Punishment Park (1970.), priča o političkim zatvorenicima u SAD-u nakon 1968., a u novije vrijeme La Commune (2000.), televizijska dokumentarna serija koja rekonstruira Parišku komunu iz 1871. Njegova službena stranica može se naći na http://www.mnsi.net/~pwatkins/

Ova publikacija rezultat je suradnje između Novina Galerije Nova i izdavačkog projekta Chto Delat
Этот номер газеты является совместным проектом Галереи Нова в Загребе и издательским проектом Что Делать

Novine Galerije Nova objavljuje Što, kako i za koga / WHW & AGM, uz potporu Gradskog ureda za kulturu, obrazovanje i sport grada Zagreba

Ovaj posebni broj "Chto delat?" objavljuje se u okviru samostalne izložbe kolektiva Chto Delat "Što da se radi? ... prijeka potreba za borbom - dio 01" u Galeriji Nova, Zagreb, 8. 6. 2010 - 10. 7. 2010
Этот номер реализован в рамках выставки «Что делать?... Острая необходимость борьбы. Часть 01» в Галерее Нова, Загреб

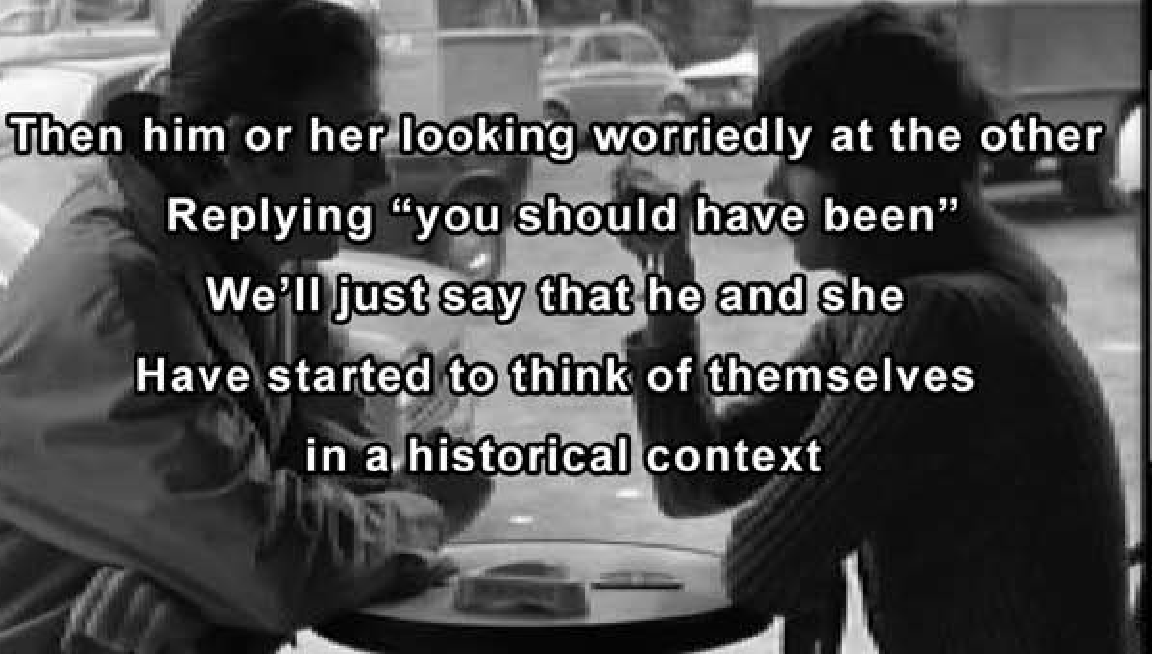
редактор, верстка и графика / crteži, prijelom i uređivanje: Дмитрий Виленский / Dmitry Vilensky

Перевод/Prevodioci: Aleksander Skidan i Pavel Arsenijev (engleski—ruski); Goran Vujasinović (engleski—hrvatski)

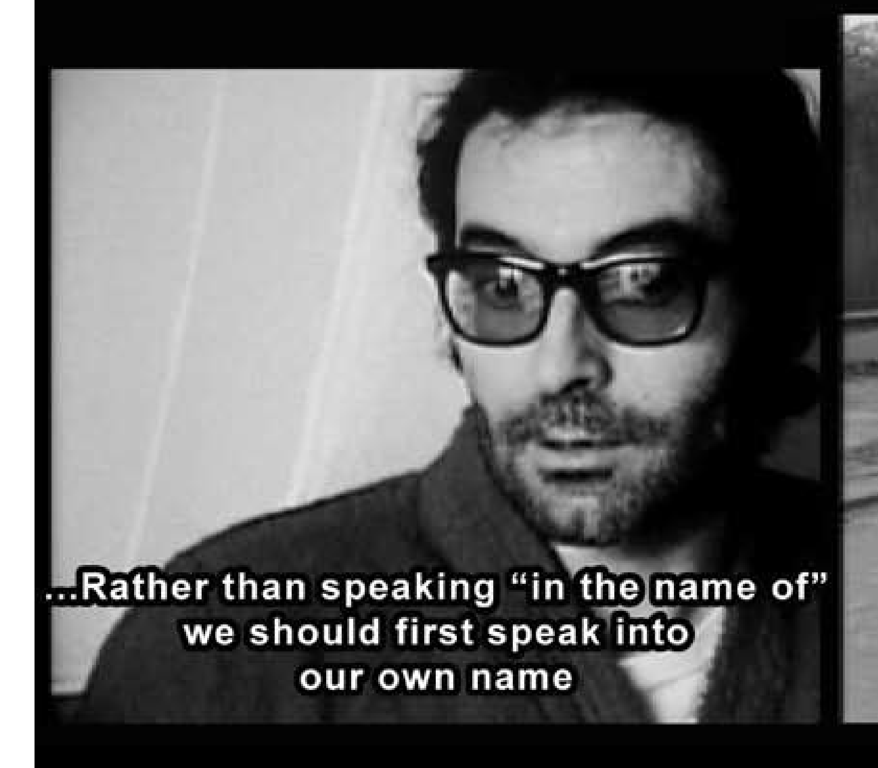
Zahvaljujemo: svim umjetnicima, autorima, prevodiocima i prijateljima koji su potpomogli ovu publikaciju

the english and german version of this publication you can find at: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=178&Itemid=315

подробности на сайте | see more at www.chtodelat.org /// contact: info@chtodelat.org / dmvilen@gmail.com







Each is his own historian
Me. France. 1972
History. Me.
Me. You.
Each is his own historian.
We’d be more carefull about the way we live
Me, you, him, her, us, all of you

Потом он или она, тревожно глядя на другого,отвечает: «Ты должен был».

Мы просто скажем, что он или она
начали думать о себе
в историческом контексте.

[Годар:] Думаю, наша задача не в том, чтобы делать фильмы «от имени таких-то», хотя они и были так долго лишены голоса.

Каждый - свой собственный историк.
Я. Франция. 1972 год.
История. Я.
Я. Ты.
Каждый - свой собственный историк.
Мы должны быть внимательнее к тому, как мы живем.
Я, ты, он, она, мы, мы все.

[Годар:]…Вместо того чтобы говорить «от имени таких-то», мы сперва должны говорить от нашего собственного имени.

Onda se on ili ona zabrinuto gledaju odgovaraju “trebao si biti”

Reći ćemo samo da su on i ona
Počeli razmišljati o sebi
u povijesnom kontekstu

JLG: Mislim da je naš izazov u tome da ne snimamo filmove “u ime koga”, iako im je glas tako dugo uskraćivan

Svatko je svoj vlastiti povjesničar
Ja. Francuska. 1972.
Povijest. Ja.
Ti. Ja.
Svatko je svoj vlastiti povjesničar.
Bili bismo pažljiviji u vezi s tim kako živimo
Ja, ti, on, ona, mi, svi vi

JLG: ..Umjesto da govorimo “u ime koga”, trebali bismo prvo govoriti u svoje vlastito ime